

22900

Dragom Jači
za uspomenu
Dalma

Zagreb, 1. I. 1945.


HBZ

KNJIŽNICA ZA KNJIŽEVNA I ESTETSKA PITANJA

KNJIGA PETA

IZDANJE HRVATSKOGA IZDAVALAČKOG BIBLIOGRAFSKOG ZAVODA

ALBERT THIBAUDET

FIZIOLOGIJA KRITIKE

ZAGREB 1944

NASLOV IZVORNIKA:

PHYSIOLOGIE DE LA CRITIQUE

PREVEO

MARIJAN ŠTETIĆ

TISKARA „USTAŠA" ZAGREB, BERISLAVIĆEVA ULICA BROJ 10

PREDGOVOR

Kritika, kakvu mi poznajemo i primjenjujemo, proizvod je 19. stoljeća. Prije 19. stoljeća ima samo kritičarâ; Bayle, Fréron i Voltaire, Chapelain i d' Aubignac, Denys, d' Halicarnasse i Quintilien jesu kritici. Ali nema kritike.

Ja uzimam rieč u njezinu podpuno stvarnom smislu: zbor pisaca, koji su se više ili manje specializirali, kojima je zvanje da govore o knjigama, i koji, pišući o knjigama drugih, prave knjige, u kojima vrhunci genija nisu još dostignuti, ali nema nikakva razloga, da njihov prosjek ne bude jednak prosjeku drugih knjiga.

Ako se prava i podpuna kritika rađa tek u 19. stoljeću, to nije zbog toga, što bi ukus 19. stoljeća bio življi ili dotjeraniji od ukusa u prеđašnjem stoljeću. Vrlo uvaženi duhovi tvrde, da će prije biti protivno. Treba naći drugih razloga, i, što se mene tiče, vidjet ćemo tri, koji ne djeluju odieljeno i koji se razvijaju na jednoj istoj fronti.

* * *

Ponajprije taj, da je postanak kritičarskoga staleža poslužio porodu drugih dvaju staleža, koji nisu postojali prije 19. stoljeća, staleža profesorskoga i staleža novinarskoga.

Prije Revolucije nastava je svake vrste pripadala Crkvi, i obučavanje je prije svega i povrh svega bilo sastavnim dielom velikoga svećeničkog staleža. Borba između svećenika i filozofa, koja izpunja 18. stoljeće, završava se tako, da je nastava s više ili manje uspjeha postala svjetovnom. Odatle postanak jednoga staleža, jednoga novog staležkog duha. Tipovi, kao što je profesor sveučilišta u Königsbergu Kant,

u drugoj polovici 18. stoljeća, profesor sveučilišta u Berlinu Fichte, nakon Jene, postaju odtada mogući i redoviti. S tri profesora iz 1827. god., Guizotom, Cousinom, Villemainom, nastaju katedarska poviest, katedarska filozofija i katedarska književna kritika. Oni postižu slavu i moć u godini 1830. Među mislima svake vrste, na koje bi nas 100-godišnjica od 1830. mogla navesti, ne zaboravimo onu, da je za tih 100 godina kritičarsko zvanje bilo često produženje zvanja profesorskoga.

I zvanja novinarskoga. Bilo to za Carstva, u tišini političkog novinarstva, ili za Restauracije, kao mlađi brat političkog novinarstva, književno je novinarstvo prirodni govor književne kritike. U načelu to ne bijaše novotarija. Te je vrste bilo u obilju u 18. i 17. stoljeću sa zbornicima iz Holandije i iz Francuzke, s Baylima i Fréronima. Bilo je novina, pače dosta dobrih novina, kao Nouvelles de la république des lettres. Nije bilo novinara. Lettres provinciales, remek-djelo novinarstva, kao što su Polyeucte i Fedra, remek-djela kazališta, bijahu stvorili školu samo u pogledu jezika. Naprotiv Voltaire, Diderot — gibak, brz i prodiran stil iz 18. stoljeća stvoriše školu novinarstva, začeše pokoljenje novinara. Voltaire, koji gledaše u književnom novinarstvu tek divljač iz Bastille, bio bi veoma začuđen zbog ovog otčinstva.

Kao glavni izvor kritike ne treba računati samo stvaranje profesorskoga staleža, postanak novinarskoga staleža, nego i njihovo suparništvo i njihovu oprečnost. Eto, već jedno stoljeće postoji kritika profesorska i kritika novinarska, a da se pametan čovjek ne mora zbog njih uzbuđivati više, nego kad vidi, da postoje crnke i plavke, vino burgundac i vino bordeaux. Činjenica je, da je Ecole normale supèrieure bila gotovo čitavo jedno stoljeće, odkad je tamo Nisard održavao svoj tečaj iz književnosti, tvrđava ili, govoreći otmjenije, akropola kritike. A druga je činjenica, da to razdoblje pripada više prošlosti negoli sadašnjosti, i da je jedini kritik, koji je ostao klasičan u svojoj vrsti, Sainte-Beuve, bio novinar, po zvanju i po rasi. Što je djelo Port-Royal

pred stanovnicima Lausanne čitao neki govornik, inače nesposoban da govori pred javnošću, to samo potvrđuje našu stvar. Sainte-Beuve je uostalom osjećao poniženje zbog prvenstva, koje javno mišljenje onda izkazivaše profesorima nad književnicima: velika službena kompetencija, akademička i druga, za 17. stoljeće ne bijaše čovjek, koji je napisao Port-Royal i Lundis, nego govornik iz djela Belles dames pendant la Fronde i harlekinski deklamator nad Mislima od Pascala. Shvatljivo je, što je Sainte-Beuve uviek bio član političke stranke protivne onoj, u kojoj je bio Cousin. Od onda izvršio se preokret. Veličanje Sainte-Beuva postoji kao jedno od načela sveučilištnog vjerovanja, dok ga, iz različitih razloga, među ostalima i zbog njegova neprijateljstva prema romantizmu i njegove službene uloge za vremena Carstva, neki novinarski kritici, kao neprežaljeni Paul Souday, od vremena do vremena javno ruže.

* * *

Na drugome mjestu, kritika se više ili manje primiče inventaru, a 19. stoljeće je i bilo, od knjige Génie du christianisme, stoljeće inventara. — Kritika teži prema inventaru, jer ona obrađuje gotovu stvar, prošlost. Nju su više ili manje utemeljili, u Aleksandriji, knjižničari, u onoj književnosti, kojoj se napor po prilici svodio na čuvanje, na uređivanje, na popisivanje i na umnožavanje. Taj izraz, inventar, odnosi se osobito na kritiku primienjenu na djela iz prošlosti, a, po izgledu, mnogo manje na kritiku sadašnjih djela. Moglo bi se i dodati, da je od dva velika odjela kritičkog osoblja jedan, odio profesora, stavljen pred inventar prošlosti, drugi, odio novinara, pred prosuđivanje sadašnjosti. Priznajem, da će pametan ili pronicav ili osjetljivi kritik biti uviek sklon da se uzdigne nad inventar, da se oslobodi prošlosti, da se njome služi, a da joj se ne podvrgne, da prelazi s jednoga područja trajanja na drugo, kao filozof ili moralist. Ne radi se nipošto o prilikama, u ko-

jima danas živi ili se razvija razvijena kritika, nego o prilikama, usred kojih je rođena u 19. stoljeću.

Ona je dakle rođena u vezi s poviešću, s osjećajem prošlosti. Postavite mužko načelo, a takva je kritika La Harpa, učenika i nasljednika Voltaira (Lycée, što je nastao iz jednog tečaja, kritika je profesorska), i ono žensko načelo, kakav bijaše Génie du christianisme, dobit ćete kritiku Sainte-Beuva, koja je kao neki njihov proizvod. Sve tri stavljaju različit naglasak na istu stvarnost: inventar, prošlost, kršćanski i klasični inventar i prošlost. Kritika se čini kao sjajan rez u debljini trajanja.

Književna se kritika tako rađa i razvija. Ona tako cvjeta. Ali ne cvjeta samo tako. Njezina stabljika, jednom oblikovana, nosi cvieće različite prirode. Bilo je u 19. stoljeću kritike, koja se nipošto nije podvrgavala prošlosti, koja je odbacivala stajalište inventara, koja je učestvovala ili se činila da učestvuje u prirodi stvaralačkog čina. To je romantička kritika.

Osjećamo, da Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire u kritičkom dielu svojih djela pripadaju podneblju, koje je različito od podneblja kritičara specialista, profesora i novinara. Oni se ostvaruju različito. Njih je čas više, čas manje. U ovoj je knjizi obrađena stručna kritika i kritika majstora. Zapamtimo već sada svu raznolikost i oprečnost književnog svieta u sadašnjosti i u borbi i u tim borbama potrebu sudaca i onog sudca, koji je uviek nepodpun, uviek jednostran, nuždno nedostatan i jednostran, a takav i jest kritik. I u toj nepodpunosti i jednostranosti kritikovoj potrebu one komore za obračunavanje, a to je kritika.

* * *

Napokon — a to je moja treća točka — francuzka književnost u 19. stoljeću živi u nekom pluralizmu: hoću da time označim jednako pravo priznato većem broju sustava ukusa, većem broju planova za stvaranje. Ta se višebrojnost započela dvobrojnošću, dualizmom klasičnoga i romantičnoga. Moglo se reći, a može se još reći, da je god. 1830. romantizam pobiedio, da je 1850. romantizam bio pobieđen ili zamienjen. Ovi nadpisi, ovi prorezi u trajanju čine se lomnima kraj ove postojane činjenice: da su klasičnost i romantičnost dva sustava, koji postoje u isto vrieme i dopunjuju se, Sjever i Jug, langue d'oïl i langue d'oc, od kojih nijedan ne uspieva svojim blistanjem zasjeniti drugoga ni oboriti ga umovanjem.

Kritika onakva, kakvu je učinilo nuždnom 19. stoljeće, kritika, prepuštena pluralizmu, jest liberalizam. Otac duhovnoga liberalizma Montaigne može se nazvati otcem kritičkog duha. Faguet, pisac knjige o »Liberalizmu«, opaža, da Francuzi nisu nimalo liberalni, tako da Faguet poznaje samo jednoga jedinog pravog liberalca, a to je on sam. A ja ne vjerujem, da on to govori u šali. On sebe smatra (možda krivo) najkritičnijim među kriticima, smatra, da je manje politik i manje obterećen predrazsudama od dvanaestorice svojih uvaženih drugova, i, budući da je jedino kritik uistinu liberalan, najkritičniji francuzki kritik bit će postavljen, razumije se samo po sebi, kao najliberalniji Francuz, kao jedini podpuni liberalac: to znači, onako, kako govoraše diete, koje priznaje krivicu, — položaj, kao svaki drugi.

Tko kaže liberalizam, kaže dakle pluralizam. Politički je liberalizam savjest pluralizma u državi, savjest većega broja stranaka, koje se ne dadu smanjiti, koje će obični liberalac podnositi dobronamjerno, ali kojih će mnogobrojnost, istovremeno postojanje profinjeni, podpuni liberalac gledati kao dobro, koje treba podržavati. Da posudim jednu sliku od André Gida ili od njegova prijatelja Edouarda, liberalac se kreće u salonu, koji je snabdjeven stolovima, gdje se strastveno kartaju. On se zanima za igre, daje naizmjence savjete svakome igraču i, kad tako prati sve te partije, razvija više djelatnosti i nalazi više užitka, nego da vodi od početka do kraja jednu jedinu za svoj račun. A u jednoj drugoj knjizi spomenutoga André Gida čitamo:

»Osjećam u sebi, neprestano okupljeno, neko protuslovno množtvo, po neki put htio bih mahnuti zvoncem, pokriti se i napustiti sjednicu. Što mi je stalo do m o g a

mišljenja?« Zar nije Maurras uzpoređivao skupštinsko uređenje s Amielovim mozgom, t. j. s mozgom superliberalca i hiperkritika?

Podpuni liberalac, čisti kritik ne prikazuje jednog čovjeka (oni, koji misle snažno, a osobito oni, koji misle svojom snagom, prezret će ga), nego komoru za obračunavanje. Ili bolje, on ne vrši službu pojedinca, nego službu prirode: jer je priroda ona, koja misli i koja djeluje na tom području, gdje je zaokupljeno više stranaka i pojedinaca specialista.

Kritički je odgoj publike to bolji, atmosfera je kritike to jača, što su različitiji i suprotniji geniji više stekli jednakog prava, da im se elita divi. Prielaz iz jednoga u drugo profinjuje ukus, navikava ga, da ostvaruje i najveće razlike, primorava ga na putovanja, na poređenja, na prirodnu mnogojezičnost.

Da li to znači, da je taj razvoj neko dobro? Ne baš sasvim, a u svakom slučaju ne sa svakog stajališta. Dosta nam je da ustanovimo, da on znači dobro za kritiku toliko, što popularizira kritiku, t. j. naviku na razlike, na uzpoređenja i na prosuđivanje, primjenu prijateljskog suđenja. Ali čuvajmo se da ovdje ne kliznemo na kosinu lakoće. Liberalizam se ne može uobće zamisliti bez kritike liberalizma. Čista je kritika nalik na sumnju skeptika, koja se zanese sama sobom i završava sumnjom u sumnju. Montaigni će se uviek izlievati u Descartese i Pascale, kao što se izlievaju rieke u more. Nema kritike bez kritike o kritici. A jaka kritika, najglavnija vriednost kritike, jest kritika sa zubcem za zaustavljanje.

Istinu govoreći mi smo više na samom točku nego na zubcu za zaustavljanje. Pripisujući preveliku cienu zubcu za zaustavljanje zaustavili bismo i samu kritiku. A neki će pomisliti, da bi se iz toga moglo poroditi dobro. Ljudi su dosta dugo bili bez kritike. Mogli bi još biti bez nje. Jedan dio Evrope žestoko i oholo nastoji da bude bez nje.

Kritiku hrane ova tri koriena: staležki (profesori i novinari), poviestni (naklonost prema inventaru), liberalni (u

isto vrieme postoje neprijateljske stranke, suprotnih obilježja, s jednakim poticajima). Da prvi korien bude odkinut, dostaje, da profesor i novinar postanu državno oruđe. Da bude drugi korien odrezan, dovoljna bi bila družtvena djelatnost, koja bi se sva upravila prema budućnosti, prema neposrednom djelovanju, i dovoljna bi bila umjetnost, koja se baca na časovit dojam. Da treći korien bude odrezan, dosta je, da današnje opadanje političkog liberalizma u Evropi dođe do svojih zaključaka i proizvede svoje posljedice.

Svakako će biti književnih kritika, sve dok budu postojale knjige i novine i radiofonija, t. j. bezkonačno. Ali književni kritici nisu Kritika, ona moć, koja je postala sviestna same sebe u 19. stoljeću i na početku 20., između Bečkih i Versailleskih ugovora, i koja osjeća danas neke potežkoće, da može obnoviti svoj zakup i za koje drugo stoljeće.

* * *

Razmišljanje, koje sliedi, nisu posvećeni zakoni kritike. Govorim nešto dalje, da kritika nije ovlaštena davati pravila književnim vrstama. Jer kritika predočuje jednu književnu vrstu. Ona će sebi uviek priuštiti obiestno veselje, da uspije na putu protivnom onome, kuda joj budu glavešine savjetovale i odredile da stupi. Ne radi se niti o psihologiji kritike. Jedina prava i živa psihologija kritike bio bi psihološki žovotopis čovjeka, koji je proživio, u njihovim čudnim vrtlozima, komediju i tragediju kritičarskog zanata: Sainte-Beuve. Ona će možda doći jednog dana. Izraz: zemljopis kritike — odgovarao bi dosta dobro prvima trim dielovima ove radnje, jer se u njoj razabiraju tri podneblja, tri kraja kritike, s njihovim proizvodima i s njihovim stanovnicima. Ali napokon i sam zemljopis dopušta fiziologiju čovjeka u družtvu, ako ga promatramo u njegovim odnosima sa zemljom. A kako se tri posljednja diela knjige odnose na tri glavne funkcije kritike, a to su: ukus, koji procjenjuje književna djela: izgradnja, koja ih razpoređuje u jasan red; stvaranje, koje ih nadomješta ili ih nastavlja ili se takmiči s njima, — učinilo mi se, da izraz fiziologija dosta

prikladno označuje namjeru ovog uvoda, koji bi bio podesan za poviest francuzke kritike.

Ovih šest poglavlja datira već od prije osam godina. To je šest predavanja, koja su bila održana 1922. god. u kazalištu Vieux-Colombier. Pojaviše se malo nakon toga tri prva u Revue de Paris, četvrto u posebnom broju Journal de psychologie, posvećenu estetici, peto u Revue de Genève i kasnije šesto u Manuscrit autographe. Danas bih ja bez sumnje stvarao predavanja i pisao članke u prilično drugačijem tonu. Ali čitajući ih ponovno nisam opazio, da bi se moje ideje osjetljivo promienile, i ja objavljujem takve, kakvi jesu, sastavke iz 1922. god.

SPONTANA KRITIKA

U nekoj parnici — o kojoj se govorilo mnogo zato, što je jedan glumac bio tužitelj, a jedan član akademije branitelj — razpravljalo se o pravima kritike. I glumčev odvjetnik, koji je govorio protiv tih »prava«, postavljao je ovo sažeto tumačenje: »Kritik je gospodin, koji uzima tinte i papira i piše ono, što mu se sviđa.« Na što ne bi bilo težko odvratiti prizivajući Courtelina i dajući o zanimanju dra. Barbemolla isto tako zajedljivo tumačenje. Ali nas nepristranost međutim primorava priznati, da odvjetnički stalež ima, po svojim pravilima, bolje utvrđeno dostojanstvo nego kritika. Odvjetnik govori u odielu od fine vunene tkanine, a ima, osim tinte i papira, i svoje pokućtvo. A osobito odvjetnici sačinjavaju »red«, gdje se svi članovi drže solidarnima, i gdje njihove razpre, kao i razpre kod nogometa i kartanja, ne izlaze iz okvira igre određene unapried. Red kao svećenstvo, skupština, vojska, Francuzka akademija i samo novinarstvo, — red, gdje je član drug, a klient pojedinoga člana reda i suparnički redovi, sud i državno odvjetničtvo — neprijatelj. Ništa slično u kritici. Ona ne podnosi nikakav utvrđeni red; ona bi se mogla nazivati prije neredom, jer je načinjena od ljudi, koji, svaki u svojem kutu, imaju — kako je rekao onaj odvjetnik — svoju tintu i papir.

Nemajući jedinstva stvarnog i priznatog zakonom kritičari daju svojoj umjetnosti idealno jedinstvo — i pišu ga velikim slovom, jedinstvo nečega, što nije jedno. Tako nam Brunetièrova knjiga Evolution de la critique kao i Bossuetova propovied o Unité de l'Eglise pokazuje niz kritika, koje sliede jedna za drugom po redu,

izvršuju svoj razvoj sve do čovjeka, koga je poslala Providnost, pobočnika Ferdinanda, koji nadgleda, pospješuje, tumači, završava taj razvoj. A ipak nas ta propovied o jedinstvu kritike ne bi mogla uvjeriti. U svom nastojanju da izbjegnem individualizmu, onoj sitnoj prašini, koju je naš odvjetnik prebirao po prstima i razsuo pred ugledom svojih rukava govoreći nam: ovo je kritika! — nemoguće mi je stići do toga blaženog jedinstva. Između nekog razpršenog množtva buntovnika i te vojske u redu za njezinom glasbom ja se zaustavljam na sredini. Kritikâ nema toliko, koliko pera i boca tinte, — ne postoji samo jedna kritika — ima ih tri, od kojih svaka tvori neku vrstu reda, koji se ne slaže s druga dva reda. To se događa kao kod državnih staleža za Ancien Régima, koji nisu nikada dokončali razpravu, jer se tri reda nisu nikada sporazumjela. Ali u pogledu kritike mi se ne nalazimo pred praktičnim zadatkom i nemamo nikakva razloga, niti nam se žuri da je dokončamo. Proces triju kritika trajat će kao nekada proces krojača i staretinara ili proces kobasičara i pečenjara sve do Revolucije, koja će ukinuti književnost. Nemojmo željeti kraja procesu, koji bi bio kraj knjizi.

Ove tri kritike ja ću ukratko nazvati: kritikom obrazovanih ljudi, kritikom stručnjaka i kritikom umjetnika. Kritiku obrazovanih ljudi ili spontanu kritiku vrši publika sama ili, bolje, prosviećeni dio publike i njezini neposredni tumači. Stručnjačku kritiku vrše specialisti, kojima je zanat čitati knjige, izvući iz tih knjiga obći nauk, utvrditi među knjigama sviju vremena i sviju mjesta neku vrstu zajednice. Umjetničku pak kritiku vrše sami pisci, kad razmišljaju o svojoj umjetnosti, kad promatraju u samom atelieru ona djela, koja kritika obrazovanih ljudi vidi u dvorama (jednako na godišnjim izložbama, gdje su izloženi, i odakle ih nestaje, kao i u privatnim salonima, gdje su dio pokućtva, gdje ostaju i oživljuju okolinu), i koja stručnjačka kritika izpituje, pretresa, pače ih obnavlja, u muzejima. Razumljivo je, da ih treba sve tri smatrati kao smjerove, a ne kao utvrđene okvire; tri žive težnje, a ne tri

odjelka. Riedko je, da jedna od njih triju priznaje pravo drugih dviju na neovisno postojanje. Ni jednoj nije dosta biti nešto, nego svaka hoće za sebe cielost, puninu i živost kritike. Kako su te razpre život sam i zdravlje svih triju, nemojmo ih žaliti ni sprečavati. Hoće li mi biti dopušteno da se u tim književnim stvarima držim iznad borbe, da proučavam na nepristran način Jominijev, što više, da i ocrtam nesigurnom olovkom za svaku od tri stranke pravac, koji označuje, s koje se njegove strane ona odlikuje, a s koje si prisvaja nešto, što joj ne pripada, ili zastranjuje? To ne će biti neronizam. Stid bilo onoga, tko može pjevati, kad Rim gori! Ali ovdje ništa ne gori, naprotiv nešto se gradi. Tri su skupa zidara na poslu i dozivaju se s visine svojih skela. Neka nam ne bude zabranjeno prošetati se po gradilištu s pomirljivim riečima.

*

* *

Ima — piše Voltaire — mnogo književnika, koji uobće nisu pisci, i oni su po svoj prilici najsretniji. Oni su saštićeni od odvratnosti, koju zvanje pisca kadkada donosi, od svađa, koje rađa suparničtvo, od stranačkih srěbi i od krivih sudova; oni više uživaju u družtvu, oni su sudci, a drugima se sudi.

Oni su sudci, to će reći, da su oni kritici. Oni su, što više, jedini pravi kritici, jer kritici, koji pišu (i koji se izlažu svim bolestima, što ih je nabrojio Voltaire), pišu zato, da ih čitaju, dakle da ih sude, da ih kritiziraju. Ali ovi kritici ne pišu: ako ne pišu, kako kritiziraju? E! pa oni govore. Spontana kritika, kritika publike, to je u načelu govorna kritika.

Iz te spontane kritike izlaze dvie druge. Iako nas Brunetièrova sjena gleda priekim okom, podsjetit ćemo je, da je razvedrimo, da su se sve vrste tako razvijale i da sve idu od rieči k pismu. Sainte-Beuve govori u prvom svezku svoje zbirke L u n d i s, u času, kad je sebi postavljao najviše nemirnih pitanja o prirodi i o svrsi kritike:

»Prava parižka kritika nastaje u razgovoru; samo iz-
tražujući sva mišljenja i pomno pregledavajući ta iztraživa-
nja kritika bi stvorila najpodpunije i najpravednije rje-
šenje.«

Upamtimo ove rieči: Prava parižka kritika nastaje u
razgovoru. — I zbilja, kad ogledamo kritiku u prošlosti, vi-
dimo, da svaki put, kada gdje naiđemo na umjetnost razgo-
vora — mislim umjetnost, koju fino i spontano njeguje obra-
zovano družtvo — prava kritika nije daleko. Remek-djelo
je kritike po svoj prilici knjiga, koja nije od danas, koja je
bila napisana na grčkom, bit će tome uskoro dva tuceta sto-
ljeća: Platonov F e d r o. No! pa F e d r o je rođen iz onog
cvieta razgovora, kakav je bio sokratski dialog. Neke stra-
nice Montaignovih E s e j a također se moraju uvrstiti me-
đu najfinija i najsvježija djela kritike. A uistinu i ne zna-
mo, da li je Montaigne bio osobito sjajan u razgovoru; zna-
mo, da u njegovo vrieme i u njegovoj zemlji umjetnost raz-
govora ne bijaše postigla baš oštru profinjenost. Ali, pravo
uzevši, što su E s e j i drugo nego knjiga čovjeka, koji je —
budući da je zarana izgubio jedinoga prijatelja, s kojim je
mogao uistinu razgovarati — čovjeka zabita u seosku po-
vučenost sa ženskim, malo strogim licima i dosta surovim
susjedstvom, kojega je međutim mučila potreba da govori
nekome, da govori ne o nekome određenom predmetu, nego
o svemu i svačemu, a osobito o sebi samome, što upravo i
znači razgovarati — učinio kao i brijač kralja Midasa, iz-
kopao je rupu u svojoj zemlji u Montaignu, da joj povjeri
svoje tajne, — i iz te su rupe porasle sve one trske, koje,
razgovarajući danas s nama na tako različit način, nose
uistinu u sebi preobražene duhove rieči? U 17. stoljeću, s
pravim razgovorom, rađa se — najprije pomiešana s njime,
a zatim dieleći se od njega — prava kritika. U zemlji, gdje
ima dobra razgovora, stvara se i dobra kritika.

Dobra kritika izlazi dakle iz dobra razgovora, ali na-
pokon ona odande izlazi, a mi se bavimo za sada onom,
koja još nije odande izašla, kritikom, koja ostaje govorna,
onim, što bi se moglo nazvati izvorom kritike. Ne radi se

o razgovoru bilo kakvih ljudi, nego o onom razgovoru obra-
zovanih ljudi, koji znadu čitati i suditi. Oni razgovaraju.
O čemu razgovaraju? Što ćemo saznati iz tog »iztraživanja
svih mišljenja«, o kojem govori Sainte-Beuve, koji kaže još
na jednoj drugoj stranici:

»Kritik nije drugo nego tajnik javnosti, ali tajnik, koji
ne čeka, da mu se kazuje u pero, i koji pogađa, koji raz-
odkriva i sređuje svakog jutra svačiju misao.«

Tajnik, tajnik, koji pogađa i koji to čini svakog jutra.
Sve je to veoma svakidašnje i uvodi nas veoma pasivno u
tok svakidašnjice, nema prošlosti, predaje, po:adine, svega
onoga, što na primjer jedan Sainte-Beuve prinosi kritici,
kad odbija da se ograniči na tu ulogu tajnika javnosti. Ali
upravo ta spontana kritika, ta kritika obrazovanih ljudi, ta
govorna kritika daje biljeg sadašnjosti, sadašnjoj književ-
nosti. Spontana kritika mieša se s kritikom suvremenika, su-
vremenih pisaca, i njezin pokret sliedi njihov, kao što kre-
tanje sjene sliedi kretanje tiela. Jules Lemaître je pisao:

»Možda je kritika, vriedna toga imena, samo ona, ko-
joj su predmet djela dovoljno udaljena od nas, i od kojih
smo mi osobno odvojeni. I još treba da se ona odnosi na
prilično široke skupove, da bismo mogli zahvatiti u prave
odnošaje, koje među sobom podržavaju pojedina djela. Kri-
tika od danas na sutra, kritika jučerašnjih djela nije kritika:
to je razgovor. To je brbljanje bez vriednosti.«

Zapamtite, da je to pisano u sedmom svezku velikog
djela, koje se zove C o n t e m p o r a i n s. Malo je vjero-
jatno, da je Jules Lemaître mislio, da su tih sedam svezaka
brbljarije bez vriednosti. Sasvim protivno, događa mu se,
da kaže, da ga zanimaju samo suvremenici, i, na primjer,
da je mnogo više ganut djelom P a t r i e od Sardoua nego
Horacijem! Ali istina je u tome, da kritika djela iz proš-
losti i djela iz sadašnjosti ne pokreću iste sprave, isti ustroj,
da te kritike ne traže iste vrstnoće, da uobće njima s uspje-
hom ne upravlja isto osoblje. Kritika jučerašnjih i današ-
njih djela, eto, to je doista razgovor, ali ne zaključujmo sto-
ga, da je to brbljanje bez vriednosti! To je posve jedno-

stavno krivulja djelovanja, što je neko djelo vrši na svoje suvremenike, to je sud, koji je možda privremen, ali koji nije ma kakav i koji treba da ostane spojen s djelom. I sama kritika prošlosti bit će prinuždena da se njime pozabavi. Prema činjenicama, da je *Cid* bio primljen s oduševljenjem občinstva, a s protestima pisaca i kritičara, da je bilo isto tako, samo u drugačijim prilikama, i s *Madame Bovary*, ne mogu danas ostati ravnodušnima kritici prošlosti, koji se bave Corneillom i Flaubertom. Salonski razgovori, što ih je mogao pobuditi *Thiridate* Thomasa Corneilla, i koji ga učiniše najvećim uspjehom u 17. stoljeću, ne ostaju za književnog povjestnika brbljanje bez vriednosti. Neuspjeh ili uspjeh nekog djela vezani su s njime kao neko lice njegove sudbine. Kritika sadašnjosti, govorna kritika, koja pripomaže izrađivanju toga lica, zauzima važno mjesto i u sadašnjosti za pisca i, kasnije, u prošlosti za povjestnika.

God. 1831., to jest oko 20 godina prije zbirke *Lundis*, Sainte-Beuve razlikovaše ove dvie kritike na poznatoj stranici, koja nas je — budući da smo je Marcel Proust i ja razvlačili lievo i desno — gotovo dovela do rata:

»Daleko smo od toga — kaže Sainte-Beuve — da mislimo, kako se dužnost i služba kritike sastoje jedino u tome, da priđemo k velikim umjetnicima, da idemo njihovim blještavim tragovima, da se skupljamo, popisujemo njihovo nasljedstvo, da kitimo njihov spomenik svime, što ga može uzdići i osvietliti... Ima jedna druga kritika, okretnija, više pomiešana s bukom dana i sa živim pitanjem, jače oboružana u neku ruku lakšim oružjem, koje daje znak duhovima svoga vremena... Ona mora poimence označiti svoje junake, svoje pjesnike, ona se mora jače privezati uz njih, okružiti ih svojom ljubavi i svojim savjetima, dobaciti im smiono rieči slave i genija, zbog kojih se prisutni sablažnjuju, mora posramljivati osrednjost, koja se s njima gura, mora zahtievati oko njih mjesta kao glasnik, stupati pred njihovim konjima kao konjušar.«

Ovi su redci skuhali poparu Sainte-Beuvu. Heinrich Heine ih je spopao, da ga, pred Victor Hugoom, uzporedi s vikačem, koji stupa — govorio je — pred sultanom iz Darfoura objavljujući: »Evo, dolazi bivol, pravi potomak bivola, bika nad bikovima, svi su drugi volovi, ovaj je jedini pravi bivol.« Svaki pisac sanja o jednom kritiku, koji bi ovako razumio njegov posao. Ne znam, što je Sainte-Beuve mislio o ovim volovskim slikama, ali je ubrzo zapazio, da su ove dvie vrste kritike nespojive. Pošto je u djelu *Portraits contemporains* vršio prvu, on ju je zamienio drugom, a u glavnom nije ni imao krivo, jer je sad on u tome zvanju kritičara prošlosti, port-royalista i tumača klasika ostao jedini pravi bivol tamo, gdje smo mi svi volovi.

* * *

Možemo li reći, pa i sjećajući se Julesa Lemaîtra i njegovih *Contemporains*, da je i kritika suvremenika, taj neposredni proizvod govorne kritike, razgovora, čak i ona, proizvela svoga bivola, da i ona stvara sredinu, gdje se može razvijati i rasti kritik od rase?

Priznajemo rado njezinu nadmoćnost na njezinu vlastitom području. Činjenica je, da kritika, kao sveučilištna kritika, previše obrazovana, previše učena, previše ometena prošlošću, postaje malo nespretna i težka pred novim djelima, pred onim, što je i razlog za postojanje novoga djela, a to je, da nije nalik na prošlost. Ovdje nam baš i treba ta spontana, živahna i iskrena kritika, kojoj je novost začuđenja i udivljenja, spremna da zatrepti pri pojavi novoga umjetničkog djela, — ona, koju je slavilo 1831. god. mlado oduševljenje Sainte-Beuva, uobće ona, radi koje i pišu pisci, i pristanak koje, ako baš nikako ne donosi slavu, bar pribavlja uspjeh. Nemojte misliti, da je ta kritika zato, što je spontana, lakša od učene i oboružane kritike. »Meni se čini — kaže Joubert — da je mnogo teže biti moderan nego star.« Često se čovjek iz sasvim neznatna razloga, iz slabosti, iz nemoći da se prilagodi i da se pokrene,

baca na učenje i obožavanje prošlosti. Čitajte ponovno liep predgovor, što ga je Jules Lemaître napisao za *Vieux livres*, i recite, da li on kod svog pisca ne pokazuje neku uglađenu sklerozu ukusa, uzmak duha, koji je možda bio moderan tek naoko i po držanju, i koji, pošto je htio biti prekomjerno moderan, dolazi do toga, da postaje još prekomjernije star. Radilo se o modernome ili o starome, kritik će biti toliko razborit, te ne će raditi kao barun Gondremarck u djelu *La vie parisienne* i ne »baviti se time dotle« ni jednim ni drugim ili činiti to samo uzgred, jedanput na mjesec — *semel in uno mense ebriari*. Ali napokon Joubert ima pravo. Ništa nije teže nego biti dobar modernist, biti to s mjerom i izpravnošću duha, osjećati i uživati svoj viek u njegovu kretanju, u njegovu neposrednom i nestalnom biću, mjesto živjeti, kao kad bi čovjek bio star, u nekom svietu podpuno utvrđenih stvari. Kad je stao starjeti, Sainte-Beuvu se činilo, da je pretežko biti moderan, i on se zaklonio u staro — kao u kakav Port-Royal.

* * *

Zadaća je spontane kritike podržavati oko knjiga onu struju, onu svježinu, ono disanje, onu atmosferu modernoga, što se stvara, taloži, izparuje i obnavlja razgovorom. Ali ta se razgovorna kritika izvrgava mnogim opasnostima, i ona, u cielosti, vrlo brzo izcrpljuje svoja sredstva.

Najprije se sjetimo, što je Ezop govorio o jeziku, da je to najbolja i najgora stvar na svietu. Najgora je onda, kad nadomješta sve ostalo, kao u kakvoj skupštini, gdje se govori, samo da se govori. Dakle u stvari kritike, i kad se radi o govornoj kritici, govoriti je sporedna radnja. Treba najprije pročitati, a govori se o onome, što se čitalo.

Položaj se književnosti osniva gotovo isto toliko na piscima, koliko i na dobrim, poštenim i strpljivim čitaocima. Možemo međutim sasvim dobro zamisliti, da neka knjiga može ne sviđati se čitaocima, pa ima i knjiga bez čitalaca. Ali se nikako ne može zamisliti kritika, koja ne bi dolazila

od čitalaca. Međutim se to kadkada događa govornoj kritici. S njom se brzo događa, da padne u vriednosti i da obmanjuje zbog nestašice čitanja. Ponajprije, ona se primjenjuje gotovo samo na pomodne knjige, one, kojima je potrebna, koje sama stavlja u promet. Ali i same te pomodne knjige, kad čovjek nema vremena da ih čita, ne pomiruje se s time, da ništa ne govori o njima: govoreći o njima s onima, koji su ih čitali, nalazimo načina, da o njima govorimo, a da ih nismo čitali. Da li su se stvari mnogo promienile od vremena Sainte-Beuva, koji je pisao prije sedamdeset godina:

»Znajmo dobro, da većina ljudi našeg vremena, koji su bačeni u sviet i u poslove, ne čitaju, to jest čitaju samo ono, što im je prieko potrebno, ali ništa drugo. Kad ti ljudi imaju duha, ukusa i neki zahtjev, da ih smatraju književnicima, oni imaju vrlo jednostavno pribježište: oni se čine, kao da su čitali. Oni govore o stvarima i knjigama, kao da ih poznaju. Oni pogađaju, oni slušaju, oni izbiraju i upravljaju se prema onome, što čuju u razgovoru. Oni daju svoje mišljenje i konačno steknu jedan sud.«

Druga opasnost te govorne kritike: zatvoreni krugovi. Kritika salona i kritika nekoga kruga těže da postanu kritikama neke stranke. »Da ti se divi neka stranka — kaže Stendhal — dosta joj je podati gotovih fraza za njezinu mržnju ili njezinu ljubav.« A velika opasnost za pisce, osobito danas, jesu ljudi, jesu stranke, koji traže gotove fraze, koji priznaju slavu ili bar glas samo svojim gotovim frazama. A kako je gotove fraze najlakše načiniti zbog sjajnoga razloga, što su već gotove, vidi se, kolika je napast . . . Zabilježimo uostalom, da je ta opasnost značajna samo za govornu kritiku. Stručna kritika odobrava onome, što nasljeđuje prihvaćene uzore — književnosti Instituta. A kritika ateliera odobrava onome, što izstupa pod zastavom ateliera. Sve kritike, kao i sve umjetnosti, imaju jednako svoj nagib automatizma. Na njima je, da ga upoznaju i da mu se odupru!

Napokon, govorna je kritika manje nego svaka druga izuzeta od pogriješaka u sudovima, koje sablažnjuju potom-

stvo. Ona izražava pomodni ukus, a pomodni ukus nema samo svoje nepredvidljive hirovitosti i ludosti, nego ide uztrajno, dajući im čvrstoću i crtu tradicije, niz neke opasne nagibe. Brunetière, koji upire na tu vrstu kritike najsumnjičaviji pogled, pogled kakva suparničkog poduzeća, nema sasvim krivo, kad kaže:

»Između naših pisaca u čitavoj našoj književnosti oni, koje su voljele žene, oni, u kojima su uživali otmjeni ljudi, — ne mogu se uzdržati, a da ne ponovim, da umjesto Pascalâ i Bossuetâ — što im opraštam, da se ne bave njima — to nisu Corneilli i Racini, još manje Boileau, to nije Molière, a niti Voltaire ni Montesquieu, nego su to Voituri i Benseradi, to je Quinault, to su La Motti i Fontenelli, to su kaćiperci i to su moderni.«

Neka je tako. Ali ne zaboravimo, da su ti ljudi iz otmjena družtva, a osobito žene, stvorili ranu slavu Rousseaua, Chateaubrianda, Lamartina, oni su je najprije nametnuli, hoćeš ne ćeš, kriticima i piscima. Brunetière, u svojem lošem razpoloženju, dodaje, da su Racine i Molière bili kadkada površni zbog salona i žena, jer su se htjeli sviđjeti. Eh, Bože dragi! Ako oduzmete piscima želju za sviđanjem, a zatim bez sumnje ženama i mužkarcima, mislite li, da će vaša lacedemonska republika zbog toga imati ljepše lice? Jasno je, da ne treba svima sredstvima nastojati sviđati se, ali ona književnost, u kojoj pisci ne bi najprije nastojali sviđati se, pa bio ja — kako kaže Boileau — zmija ili odurna neman, da li bi bila francuzka?

* * *

Posve naravno, kad govorimo o razgovornoj kritici, o ustmenoj kritici, mi joj pridajemo gotovo samo teorijsko postojanje. Ona počinje živjeti književno tek onda, kad joj neki zaobilazci dopuštaju da prieđe u pismo, a da ni time ne izgubi svoju iskrenost i svoju svježinu. Ja znam dobro, da kritik, kemijski čist, ne bi pisao, ne bi postao sam autorom. G. Teste bio bi savršeniji kritik od Sainte-Beuva. Ali ne samo da g. Teste ne piše: što više, on i ne čita. Absolutni kritik ne bi bio ni autor ni čitalac, on dakle ne bi bio kritik. Ta idealna kritika pripada istom području, kojem i košulja sretna čovjeka. Ostajmo u relativnome.

Ponajprije kritika, koja najviše govori, kritika čistog razgovora, ostavlja tragove. Zabilježeno je sjajnih kritika, kao na pr. blještavi kritički vatromet, što ga je izbacio Rivarol pred Chênedolléom. Ima u memoarima, pismima, novinama, novelama francuzke književnosti neka vrsta J o u r n a l d e s G o n c o u r t, gotovo neprekinutog, koji traje tri stoljeća, i kamo naši povjestnici idu tražiti odraz književnih djela u pokretljivome mišljenju njihova vremena.

U drugom redu, spontana se kritika ne osniva samo na razgovoru, na rieči, koja se čuje, nego i na nadomjestcima rieči, a to su pisma, intimni dnevnici i osobne bilježke. Malo prije smo rekli, koliko si spontana kritika može prisvajati književne stranice Montaignovih E s e j a. Ali pisma gospođe de Sévigné, gospođe du Deffand, bilježke Joubertove, J o u r n a l d'Amielov, svaki put, kad se izražavaju o književnim stvarima, možemo mirne duše reći, da i oni predstavljaju govornu kritiku.

Napokon postoji oblik spontane kritike, koja je danas u se upila sve druge, a to je novinska kritika. Začudit će se možda tko, što je ja ne uvrštavam u stručnu kritiku, a doista je i težko povući granice između njih dviju: samo se po sebi razumije, da je sjajno provesti tu razliku između triju kritika, ali kad je jednom izvršena, veoma ju je dobro i pokvariti. L u n d i s od Sainte-Beuva, koji su uzor stručne kritike, izlazili su u jednom dnevniku, a najsjajnija novinarska kritika može se vrlo lako naći u kakvu časopisu ili knjizi. Ali ono, što ja zovem novinskom kritikom, to je kritika današnjih djela načinjena u duhu današnjice i u jeziku današnjice, s razpoloženjem današnjice, sa svim onim, što je potrebno, da se brzo i s ugodom pročita, u čemu su izražene ideje dana u paradoksalnom obliku, koji će ih prikazati novima, i kloneći se svake vanjske oznake cjepidlačarenja. Ne govori se više naročito o knjizi dana u salo-

nima nego u novinama, koje su upravo i same knjiga dana, knjiga od dvadeset i četiri sata ili od dvanaest sati.

Pamtite, da pravi kritički stručnjaci, ljudi, koji znadu mnogo, profesori, malo uspievaju u toj svakidašnjoj kritici ili pak, ako uspievaju, unose u nju nazadnjački duh, preokreću kritiku sadašnjice u pohvalu prošlosti ili u žaljenje za njom. Dioba posla ovdje se vrši veoma dobro. Novinarstvo je struka, i ono nije na dohvatu svakome, mislim ono svakidašnje novinarstvo, okretnost kojega ne nalazimo gotovo nigdje drugdje. I novinarska kritika također je zvanje, koje nije dano svim kriticima, da ga znadu vršiti.

Novinski kritik, kritik dana, piše zato, da ga čitaju, on uobće ne piše zato, da ga više puta čitaju. Njegovu kritiku izazivaju same knjige, kojima se on bavi, i kojih devet desetina ne će za nekoliko godina, kadkada pače i za nekoliko mjeseci nitko ponovo čitati. Mnogo će ljudi dignuti ruke k nebu i reći, da je pri tome izgubljeno mnogo vremena i utrošeno papira. Ovi će ljudi imati krivo. A njihova će zabluda biti u tome, što miešaju književnu prošlost s književnom sadašnjošću. Književna je prošlost nekoliko knjiga, koje ostaju. Književna je sadašnjost mnogo knjiga, val knjiga, koje protječu. Ali da postoji prošlost, mora postojati i sadašnjost. Da postoji sjećanje na prošlost, ta je prošlost morala imati sadašnjost, sadašnjost, od koje je malo sačuvano, i gdje su to malo pratili, uokvirivali, prekrili utisci i opažanja svake vrste, od kojih na oko nije ostalo ništa, ali kojih je moralo biti, da nešto može i ostati. Što ostaje od francuzke tragedije? Corneille i Racine. Ali da su Corneille i Racine mogli postojati, trebalo je, da tragična vrsta bude živa vrsta, da bude napisano stotine tragedija, da one nađu svoje obćinstvo, da se to obćinstvo za njih zanima s pravom ili nepravom. Isto je tako trebalo, da svakidanja kritika prati taj svakidanji život književnosti.

Mogla bi se zamisliti — ja to dobro znam — neka književnost svedena na remek-djela, neka namrštena kritika, koja bi plašila srednje ili osrednje pisce i koja bi im govorila: »Budite radije zidari, za deset godina nitko ne će više go-

voriti o vašim knjigama, dok će za sto godina vaši praunuci još stanovati, blagoslivljajući vaš posao, u kući, koju vi budete sagradili.« Ponajprije, zidari ostavljaju još manje uspomena nego loši književnici. A zatim, osobito ako tisuće pisaca, ubrzo zaboravljenih, ne podržavaju književni život, književnosti uobće više ne će biti, to jest velikih književnika. Udarac će dobronamjernog kritika ubiti Pradona, kao što udarac medvjedov ubija muhu. Ali on će istim udarcem ubiti i Racina.

Kritika dana, koja prati pisce dana i koja govori o njima i koja govori o njima sa stajališta dana, u jeziku dana, pomaže dakle davati život danu, koji prolazi. A život jedne godine načinjen je od života od tri stotine i šestdeset i pet takvih dana. A život jednog stoljeća — bilo to i jedno od četiri klasičnih stoljeća, pred kojima skidaju šešir sva sveučilišta, sve akademije i književni povjestnici — načinjen je od stotinu takvih godina. Život se živi od danas do sutra, on je satkan od trajanja, i, da se to shvati, nije potrebno izgubiti zdravu boju nad metafizikom H. Bergsona.

Nije dakle pravo u spontanu kritiku, u novinsku ili, bolje, svakidašnju kritiku unositi duh klasične kritike. Klasična se kritika odnosi na književni sviet, koji je prošao, gdje je izbor izvršen. Svakidašnja se kritika odnosi na sadašnji književni sviet, gdje izabiranje nije izvršeno. I njezina je zadaća osjećati, razumievati, pogađati sadašnjost, da se oblikuje, a ne vršiti odabiranje već sada niti stavljati se na stajalište prošlosti. Odabiranje će se izvršiti samo od sebe. Ne postoji potreba pomagati ljudima u umiranju. Ali je potrebna babica, da im pomogne roditi se, potrebne su im ne previše poštene žene, da im pomognu živjeti, liečnici, da im uspore smrt. Ako joj ne pomognete da se rodi, da se očituje sva bogata građa sadašnjosti, toj sadašnjosti prieti, da se osuši djelomično u sjemenu. Svima je poznat Bulozov odgovor Pierru Lerouxu, koji mu je predlagao članak o Bogu: »To nije aktualno!« No, a Buloz je pravo mislio sa stajališta svoga zvanja, a također i sa stajališta razuma, koje traži, da ne vršimo susjedovo zvanje. Leroux je mogao

otići da govori o Bogu kakvu katoličkom svećeniku, koji se gotovo nikako ne bavi aktualnošću i koji služi svakog jutra svoju misu noseći još odielo i dalmatiku iz četvrtog stoljeća.

Da optika aktualnosti dovodi svakidašnjeg kritika do zabluda, tko će poricati? Ona isto tako nije izuzeta od baštinjenih zabluda, od idola — kako je govorio Bacon — kao ni druge dvie kritike. Ali naše nuždne zablude, to smo mi sami, naš život, što opet ne znači, da ne moramo raditi na tome, da ih izpravljamo. Mikrobi nas ubijaju, ali tek pošto su nas pustili živjeti neko vrieme, što je i glavno, a kunići, koje hranimo strogo steriliziranim povrćem, ugibaju za nekoliko dana. Zablude, svojstvene svakoj kritici, pripadaju njezinoj d i a t e z i, onome, što u isti mah određuje i njezin život i njezinu smrt.

Uzimam na primjer ove redke iz R e v u e d e P a r i s, objavljene u srpnju 1839., a koji su od Julesa Janina, koji je bio — kao što znamo — »princ među kriticima«. Evo kako se taj princ izražavao o romanopiscima svoga doba:

»Ja ću vam odgovoriti, da g. Balzac nije kralj romanopisaca; kralj je modernih romanopisaca jedna žena, jedan od onih velikih duhova... (Preskačem više patetičkih redaka o George Sandovoj.) Zatim dolazi, čas uz g. Balzaca, čas iza njega, čas izpred njega, više romanopisaca, koji, kao i on, gledaju s velikim prezirom na družtvo takvo, kako se vlada; pisci velike smjelosti i divne plodnosti. Koje je djelo g. Balzaca bilo više izpunjeno živošću i događajima od djela M é m o i r e s d u d i a b l e? Koja je pripoviest g. Balzaca iznad pripoviesti F e m m e d e q u a r a n t e a n s od g. de Bernarda? A kada je g. Balzac uspio s ironijom više od g. Eugène Suëa? Je li on napisao išta, što bi u pogledu svježine opisa i prpošne, proljetne dražesti krajobraza bilo bolje od divnih hirova g. Alphonsa Karra?«

Te pogrješke u perspektivi, ta zabuna između Balzaca i ljudi svake vrste, od kojih ne čitamo više ni redka, čine nam se sablažnjivima, ali mi ćemo prirediti istu sablazan onim našim praunucima, koji će nas čitati za osamdeset godina. Nema primjera, da kritik, govoreći o svojim suvremenicima, ne postavlja u istu perspektivu one, koji će ostati, i one, kojih će nestati. Pa i Boileau, koji je odbacivao Théophila među loše, stavio je među dobre Voitura i Segraisa. Gledajte, u zbirci C o n t e m p o r a i n s od Jules Lemaîtra, Rabussone i Greniere. U knjizi, u koju je uvršten, bjesomučan Brunetièrov članak o Baudelairu stoji uz ditirambski članak, gdje je ovjenčan Edme Caro. Ne budimo risovi prema svojim predšastnicima, a krtice prema sebi. Bio, tko mu drago, tko se bavi novinarskom kritikom (a sve je u tome), kritikom pisaca, među kojima živi, nuždno mu je nametnuta ta mutna perspektiva. Muza sa starinskim naočarima — kako kaže André Billy — ima to u samom staklu svojih naočara. I još jednom nije loše, što perspektiva sadašnjosti nije i perspektiva prošlosti. Naša sadašnjost ima pred sobom čitavu vječnost, da postane prošlost, a ima samo sadašnji trenutak, da bude sadašnjost. Sačuvajmo joj njezinu izvornost. Kad bi se pojavio kakav nadljudski kritik, koji bi bio sposoban već sada izvršiti izbor, što će ga učiniti potomstvo, očigledno je, da bismo ga morali ubiti: inače bi on ubio književnost. Nemojmo željeti, u La Fontainovoj zemlji, da kritika-žir bude na mjestu kritike-bundeve i obrnuto. Tvorac, koji je stvorio sviet, poznavao je, makar što se govorilo, svoj posao. Anatole France hvali negdje Francuzku akademiju, što ima elegantno šarenilo dobrih pisaca i književnih priroda, koje su škrtije obdarene. Uistinu — kaže on — kad bi bilo odlučeno, da Akademija bude sastavljena od četrdeset najboljih pisaca, to bi bilo previše okrutno za one, koji joj ne bi pripadali. Naprotiv, dobri pisci čine, da je netko ponosan, što pripada Akademiji kao i oni, a loši akademici uvjeravaju vas, da je prezeleno grožđe uistinu zeleno grožđe, koje će sagnjiliti prije, nego što sazrije.

Kritika dana, koja pronosi glas, piše koncept, odakle će s nizom izpravaka izaći kritika, koja donosi, ili bolje, koja registrira slavu. Ima ljudi, koji misle, da je vrieme posvećeno konceptima izgubljeno vrieme, i da je mnogo bolje pisati odmah konačni čistopis. U pravničkom pogledu imaju

oni podpuno pravo. Ali u stvari događa se, da je konačni čistopis, koji nastaje iza koncepata, obćenito bolji od konačnog čistopisa pisana bez koncepta. Život se i provodi u vremenu. Ne ćemo učiniti pametnima mladiće namećući im odlike bielih brada, dok doista ne budu imali biele brade. Izkustvo nam pokazuje, da je obično netko, kad je previše pametan s dvadeset godina, prilično lud sa šestdeset.

* * *

Da li ja time vršim pretjeranu apologiju svakidašnje kritike ili kronike? Da li ja sebi prikrivam njezine mane? Nipošto. Ali ja uzimam rieč mana u strogo određenu značenju: mjesto, gdje ta kritika zatajuje, gdje ona mora ustupiti mjesto nekoj drugoj. Ne prikrivam sebi, koliko istine sadržavaju ovi redci Julesa Lemaîtra. U novinarstvu »glavno je samo čvrsto udariti«. Nikakve brige radi istinitosti misli, izpravnosti osjećaja, pravednosti u govoru. Uostalom, nema ni vremena za razmišljanje. Nikad ne ćemo dovoljno upoznati strašno zlo, što ga je novinarstvo načinilo u književnosti 19. stoljeća. Zapamtite, da drugdje Lemaître kaže, da mu je mnogo dobra učinilo to, što je bio primoran dati svojoj misli okvir i način kakvog novinskog članka. Sasvim jednostavno, novine i svakidanja kritika razgovor su, zgusnut dialog. Ako čovjeka od knjige, a poimence čovjeka, koji se bavi starim knjigama, sudite sa stajališta knjige, niste pravo upućeni, vi ste nalik na onog matematičara, koji je pitao, šta A t a l i j a dokazuje. To, što kaže Lemaître, istina je do neke točke (ne treba pretjerivati, a on sam pretjeruje kao novinar, »da udari čvrsto«), za novine uzete same za se, jer netko piše u neke novine, da brani mišljenje stranke. Ali izolirane su novine abstrakcija, one ne postoje. Postoje novine, to jest ljudi, koji iznose, udarajući čvrsto, najrazličitija mišljenja. Ta mišljenja, postavljena kao opreke, bolje postaju sviestna samih sebe i u isto se vrieme neutraliziraju. Nikako ne znači izgubiti vrieme, ako jutrom prolistamo dvanaestak domaćih i stranih novina. Vi u tome zadobivate osjećaj relativnosti, to jest pouku mudrosti. No

da li vam tu pouku mudrosti daju mudri ljudi? Nikako. Nju vam daju ljudi od struke, fanatici, a kadkada luđaci. »U novinarstvu — rekao je veoma izpravno Faguet — svaki je način dobar, osim Montaignova.« Faguet nema krivo. Neke se novine mogu zvati F i g a r o ili V o l t a i r e. Ne vidimo im imena: M o n t a i g n e ! J a z n a m s v e, a ne Š t a j a z n a m? — sačinjava dobar nadpis kakvom časopisu. I ta bi Faguetova rečenica po izgledu bila još okrutnija od Lemaîtrove. Značila bi: svaki je način ludog govora dobar u novinarstvu, samo način pametnih ljudi ne vriedi ništa. Ali u stvari, ako se Montaigne i ne može pojaviti na području novinarstva, on ipak ima svoje mjesto u plodovima novinarstva. Montaignova mudrost ne mora stajati kao nadpis novinama, upravo zato, jer je ta mudrost aktivna, i jer bi je čitalac sam morao aktivno proživjeti slušajući dialog mnogih novina, crpući iz tog dialoga pouku ironije i sumnje.

Dialog, a ne monolog. Ne prenosite na račun monologa ono, što govorim o dialogu. Pametan čovjek boji se čovjeka jedne jedine knjige. Što ćemo reći o čovjeku jednih jedinih novina? A gotovo je svatko čovjek jednih jedinih novina. — Vaša je dakle tobožnja poduka mudrosti pridržana za neke diletante? — Razumijmo se dobro. Mnogostrukost novina čini družtvu iste usluge mudrosti, kao što i mnogostruko čitanje različitih novina čini usluge riedkim ljubiteljima pisanog razgovora. Čitalac tih i tih novina krajnje desnice postaje nakon nekog vremena fanatik kao i čitalac tih i tih novina krajnje ljevice. Njihove im dakle novine ne pružaju nikakvu mudrost, bez koje uostalom oni mogu vrlo lako biti, i koja nije tako mnogo uobičajena u životu. Ali desničarske novine sile ljevičarskog fanatika na razboritost, stvarajući neki odpor, koji će ga spriečiti, da ne siđe na ulicu, a novine fanatičke ljevice čine nam istu uslugu protiv desničarskog fanatika, a nema fanatika samo na desno i na lievo. Ima i umjerenih desničara i umjerenih ljevičara. Tako se dialog umnogostručuje. I taj dialog, umnogostručivši se, stvara neke vrste c l e a r i n g - h o u s e,

komoru za obračunavanje, gdje se oprečna mišljenja poništavaju kao dugovi pojedinaca u igri uzajamnog kredita; to je poništenje tek temeljna razina golemog posla, tu — igra ekonomskih izmjena, a tamo — izmjenâ intelektualnih. Velika igra ekonomskih izmjena vrši se nagomilavanjem i neutraliziranjem bezbrojnih sebičnosti, neprijateljskih pohlepa, spekulacija s dizanjem ciena prema spekulacijama s padanjem ciena. Jednako i velika igra intelektualnih izmjena, veliki sokratski dialog, stotine narodnih novina, tisuće međunarodnih novina, u kojima sudjeluju dobri Teeteti i uvredljivi Trazimasi, nagomilao je misli, koje su najoprečnije mudrosti i razumu, pokrenuo je sve fanatizme i sve mržnje, ali, pokrenuvši ih sve, on ih je neutralizirao jedne pomoću drugih. On je u tome pokrenuo koristne učinke, a odstranio otrove, tako da ih organizam, koji oni konačno ipak uprljaju, može odstraniti. Mudar je čovjek iz toga crpao mudrost. Ali ima netko, tko je mudriji od mudroga, to je čitavo čovječanstvo, to je živa, vriedna i osjetljiva duša vječnog Uliksa: i, ako nam se čini, da ona ne crpe uviek dovoljno mudrosti kao mi, uzvisimo je do sebe.

* * *

Možda će tko pomisliti, da sam se malo udaljio od kritike. Nije nipošto tako. Novinarska kritika, to jest kritika, koja se oblikuje na književnoj proizvodnji iz dana u dan, utjelovljena je u ritam, koji sam upravo pokušao opisati. Ona sačinjava dialog o proizvodima dana, dialog, to jest mnogostruke glasove. A tko podcrtava samo slabosti i siromaštvo ove kritike, znači, da upravo zatvara oči nad tom mnogostrukošću. Neki kritik prosuđuje svoje suvremenike pomoću svog temperamenta, svojih prijateljskih naklonosti i svojih mržnji, književnih, političkih i vjerskih, i od svega toga sačinjava neku vrstu autoriteta, za koji ga njegov talenat čini sposobnim. Ali prijateljske naklonosti jednoga mržnje su drugoga. Odatle dialog, to jest kritika u pokretu. Odatle osobito i kritika kritičara: ako kritika čini dobro autorima, to je više koristna samim kriticima, i bilo bi nepravedno, da oni budu lišeni dobrotvornosti, koju šire i sami. Dodajmo, da tu kritiku, ako je promatramo u cielosti, mjesto da je gledamo u njezinu unutrašnjem dialogu, nju samu ograničuju, nadgledaju i kritiziraju dvie druge kritike, kojima ona čini istu ozbiljnu uslugu.

I da stvari sasvim dovršimo, zapamtimo, da se kritike spontana i stručna, dialožka i knjižka, ako ih i moramo razlikovati po njihovoj prirodi i njihovu pravcu, razlikuju mnogo manje u stvarnosti. Jedna, rekli smo, odnosi se na probranu književnost, književnost prošlosti, a druga na književnost, koja nije probrana, književnost sadašnjosti. Ali ni kritika sadašnje književnosti ne prolazi bez nekog probiranja, ona uobće ne govori, ona se liepi oko nekih autora, u smislu nekih pravaca, ona je podvrgnuta aktualnosti samo toliko, koliko to hoće ona sama, ili koliko joj to nameće njezin predmet. Što više, ona je takva, iskreno i podpuno, samo u jednom povlaštenom slučaju, u slučaju dramske kritike.

* * *

Spontana kritika, kritika — »kronika« znači, rekli smo, razvitak govorne kritike, te prave parižke kritike, koja se — po Sainte-Beuvu — stvara razgovorom. Govorna kritika, kronika, novine, dialog, sve te ideje vidjeli smo, kako se povezuju jedna s drugom i rađaju jedna iz druge, jer su te stvari uistinu rođene jedne iz drugih. Ali između govorne, svakidanje, novinarske kritike i knjige, o kojoj ona govori, a koja nastoji da bude »stvar za svagda«, ima još neki nesporazum, neki ziev; knjiga, koja je trajna stvarnost, koja teži za trajnom kritikom, htjela bi biti uvrštena u trajan lanac. Naprotiv govorna kritika pobjeđuje uistinu onda, kad se radi o umjetnosti rieči, naime o govorničtvu i o kazalištu.

Najprije, u stvari govorničtva i kazališta kritika nema više prava vršiti neki izbor. Ona postaje čista kronika i mora strogo pratiti sadašnjicu. Svi parlamentarni kroničari moraju spomenuti govor, koji je održao na tribini Skupštine

spreman govornik. Dramski kroničar jednako nema pravo da se izmakne pozivu na glavni pokus neke rapsodije kao ni pozivu vojne vlasti. On mora o njoj govoriti tako, da trgovac tiradama ili svih onih »po svoj prilici« nađe svoj izvještaj u prizemnim dielovima, u nedjelju naveče.

A zatim kritika onoga, što se javno govori, liepo ostvaruje u čistom stanju tu kritiku publike, koju vrši publika, ili bolje — kako kaže Sainte-Beuve — kritiku kritičara, koji je samo tajnik publike. Kao govorničtvo javnog skupljanja (sve umjetnosti rieči sestre su) ona ima utjecaja na publiku samo onda, ako nosi vodu u rieku, hoću da kažem, ako govori ono, što publika već misli. Poznato je, da su najsjajniji dramski kritici, kao Gautier, Lemaître, Faguet, vršili vrlo malo utjecaja, i da je list s razporedom sjedala za razprodaju ulaznica ostajao gotovo neovisan o »različitim pokretima« njihova podlistka. Samo je bio jedan dramski kritik, koji je djelovao na publiku, to je bio Sarcey. Sarceyeva je kritika bila baš govorna kritika. Poimence je ta kritika ostvarivala točno Sainte-Beuvovu definiciju: tajničtvo publike, tajničtvo, gdje je svake nedjelje bila razjašnjena i razrađena misao sviju, ne misao svakoga pojedince, nego misao svih u viencima okupljenih petnaest tisuća osoba, za vremena od tri sata, pod jednim lusterom. Sarcey je očito uzkogrudno shvaćao poziv dramskog kritika, to jest prave govorne kritike. Ali bolje je shvatiti zvanje uzkogrudno, nego ga shvatiti s nekom širinom i ravnodušnošću, koje ga stapaju s bilo kojim drugim zvanjem.

Spontana kritika, rođena iz razgovora, gotovo utvrđena u salonima, napokon je završila, kao u svojoj središnjoj dolini, u novinskoj kritici. Ona se našla uhvaćena u trenutačnoj fotografiji, u trenutku, a to su novine. Pitanje je, kako će se ona odbraniti od razvitka novina, od potrage za uputama i od brzog čitanja, od premoći oglašivanja, od napora izdavača, da amerikaniziraju književnu proizvodnju. Dosada se odbranila. Često se čuju tužbe o propadanju kritike. One su pretjerane, bar koliko se tiče svakidašnje kritike suvremenika. Ako se i osjeća kakva slabost i manje značenje stručne, sveučilištne kritike kao kritike ukusa i dogme, to je manje značenje naknađeno, u nekoj mjeri, napredkom književne poviesti. Za dramsku kritiku mare sve manje i manje kritičari, autori i publika, i to je prilično ozbiljan znak: nekada, među piscima, ništa nisu priželjkivali više nego kazalištnu kritiku; danas je gotovo i ne traže, a: »ja ne idem nikada u kazalište« čuje se često u književnom svietu i u visokom družtvu. Ali što se tiče kritike knjiga u novinama, ona nije u opadanju. Nju malo uznemiruju klasici, francuzka predaja, ona kao da ih ignorira u velikoj mjeri, i danas, kad dnevnici imaju osam stranica, ne bi se našao nijedan, koji bi pristao da objavljuje nešto jednako vriedno zbirci L u n d i s od Sainte-Beuva, u čemu su novine na četiri stranice našle nekada svoj uspjeh (doduše, ako jelo od zečjeg mesa ne postoji na jelovniku, znači, da zeca nema, i da mi nemamo Sainte-Beuva). Za uzvrat, nikada ljudi nisu motrili pažljivije, prihvaćali simpatičnije sve novo, što donosi mladost, sve, što sačinjava svježinu jednog jedinog časa trajanja, sve, što nosi finu i lomnu oznaku sadašnjeg vremena, sve, što, sa strogom autentičnošću, i bez sveze s drugim kvalitetama i drugim radovima, pripada području spontane kritike.

STRUČNA KRITIKA

Spontanu kritiku tvore, ili bi je trebali tvoriti, bilo čitaoci, koji govore o onome, što su čitali, bilo čitaoci, koji o tome pišu i koji se drže, što je više moguće, u svezi s duhom i gibkošću rieči. Ali je prirodno, da dioba književnog rada dovodi do stvaranja stručne (profesionalne) kritike, baš one, o kojoj Voltaire govori ovim riečima: »Vidjeli smo kod modernih naroda, koji njeguju književnost, ljude, koji su se ustalili kao kritici po zvanju, poput onih živinara za svinje, koji su stvoreni zato, da izpitaju, da li su te životinje, koje se dovode na sajam, bolestne. Živinarima u književnosti nijedan autor nije dosta zdrav.« A doista i znamo, da nam je Voltaire, u svome *Commentaire sur Corneille*, dao izvještaj jednoga osobito nepovjerljivog živinara.

Kako se ta stručna kritika utvrdila kod novijih naroda? Moja zadaća nije, da ovdje pružim pregled velikog djela *Histoire de la critique* od Saintsburyja ni da idem tražiti podrietlo kritike kod Grka, da razpoznam lice, koje ona poprima kod renesansnih humanista, da sliedim tu vrstu u toku razvoja, koji ima više oblik neodređenih zavoja nego oblik onoga Velikog Kanala, kako ga je zapazio Brunetière, i u koji su puštali, od Villemaina do samog Brunetièra, tako obilno govorničke vode. Ali vidimo, da je ta kritika u 19. stoljeću postala profesorskom kritikom: kadkada joj se pače dobacuje taj naziv kao uvreda, kao da u profesorskom zvanju ima nešto nespojivo sa slobodom kritike.

* * *

Živinari, o kojima govori Voltaire, sežu u 17. stoljeće. Richelieu, u godini *Cida*, htjede Akademiji nametnuti zvanje te vrste, na što ona i pristane s odvratnošću, a nije više ponovila istu pogrješku. Ali se služba morala održati, ona je bila u zraku onoga vremena, koje je tražilo kritiku podpomognutu od vlasti: vlast je u Francuzkoj na svim tržištima bila veoma cienjena, i u tome je djelomično ono, što se zove duh 17. stoljeća. Izaslanik pri književnoj vlasti bijaše Chapelain, veoma uvažen čovjek, koji je utemeljio ono, što bismo mogli nazvati savjetodavnom kritikom; hoću da kažem, da se sa Chapelainom kritika pojavljuje kao umjetnost za davanje koristnih savjeta piscima. Kritik je savjetnik, i, protivno poslovici, taj je savjetnik bio i platiša, jer je Chapelain izradio popis o pripomoćima književnicima, u kome se nije čuvao da zaboravi sebe. Dakle, što je to savjetnik u kritici? To je netko, tko poznaje pravila. Pravila čega? Pravila književnih vrsta. Ona, koja je Chapelain poznavao najbolje, bijahu, čini se, pravila epike, i poznato je, da on nije htio nikome prepustiti brigu, da ih primjenjuje. Ali zapamtimo, već u početku, bitnu razliku između ove stručne kritike i spontane kritike. Spontanoj, govornoj, javnoj kritici predmet su knjige i ljudi. Stručna kritika već po svome postanku daje prednost pravilima i vrstama. A dobro znam, da će ona imati vremena, poslije Chapelaina, da promieni predmet i proširi se, ali će joj uviek ostati nešto od njezinih starih načela. U svakom slučaju ona zadržava iste značajke s Boileauom. Ako ostavimo po strani Boileauovo polemično djelo, ako promatramo samo njegov prinos pozitivnoj kritici, vidimo, da je predmet te kritike poznavati prirodu, granice i pravila različitih vrsta i dati piscima jasno poznavanje njihovih vrsta, kao što se topniku ili konjaniku pruža poznavanje njegova oružja, činovniku poznavanje njegove administracije, kongreganisti poznavanje njegova reda. Boileau, jer je imao jak zdrav razum i jer je ujedinjavao umjetničku vještinu s kritičkom vidovitošću, mogao se iztaknuti tamo, gdje se Chapelain srozao. Ali njegova je kritika, kao i Chapelainova, zaista

savjetodavna kritika, kritika, kojom kritik vjeruje, da može osvietliti ne kulu umjetnosti, koja je već stvorena, nego put umjetnosti, koju treba stvoriti: dakle poučna kritika i, do neke točke, profesorska kritika.

S druge strane, u zadnjim godinama 17. i prvima 18. stoljeća vidimo književnost obnovljenu nečim, što bismo mogli nazvati izvanrednim osjećajem radoznalosti. Ne radoznalost za prošlošću, kao u doba renesanse, nego radoznalost prema sadašnjosti, jer se ta sadašnjost francuzke civilizacije u punom razvijanju pojavljuje kao nešto zanimljivo, zavodljivo, jedinstveno, što nije nalik na ono, što se do onda vidjelo, te zaslužuje, da je promatramo, bilježimo za sebe, kao da je živjela za sebe i sama po sebi. U književnosti od svađe Starih i Mladih započinje se pokret, i, za svakog kritika, akademijska sjednica od 27. siečnja 1684. — koju Boileau napušta vičući: sramota! prije negoli je Perrault dovršio čitati svoj spjev pod nadpisom Siècle de Louis le Grand — znači, kao dan 14. srpnja 1789. u političkoj poviesti, početak drame, koju nismo ni mi proživjeli do kraja, i koja daje još i sada podlogu našem književnom stanju. Od toga dana postavlja se pitanje o novome, onome, o čemu razpravljamo danas jednako s obzirom na poučavanje kao i s obzirom na umjetnost. Ali to je pitanje ubačeno koncem 17. stoljeća u onaj vrtlog strasti samo zato, što se nadovezuje na osjećaj, iz koga ono izlazi, i koji ga nosi: radoznalost prema sadašnjosti, koja će oživjeti genij Saint-Simona (a to je, držim, najbolji način privezati uz njegovo vrieme — suprotstavljajući ga Dangeauovoj generaciji — toga čovjeka, koga obično smatraju književnim mecenom, za kojeg nam se čini, da ga neprestano vidimo u čitavoj La Bruyèrovoj knjizi, koji će dati puno opravdanje za život i za pisanje Baylu i Fontenellu i koji će bljesnuti tako jako i tako visoko u mršavu plamenu jednog Voltaira, u punom dima plamenu jednog Diderota. Ona objektivna, ironična radoznalost prema sadašnjosti, koju predašnja generacija, poštovana i staložena učiteljica, nije nikako upoznala na istom stupnju, kao da naročito mora nositi svoje

plodove u spontanu, govornu kritiku. I zaista to je zlatno doba te kritike. Ali i stručna kritika izlazi odatle okretnija, naprednija, slobodnija, objektivnija. Ona prestaje udubljivati se u tehnički, zakonodavni, poviestni, Chapelainov i Boileauov posao. Nitko osim Voltaira, nasljednika Bayla i Fontenella, ne predočuje bolje duh te nove kritike, i nitko mu nije bolje od njega izradio ono, što bi se moglo nazvati krstnim listom.

»Velika je prednost našeg stoljeća taj broj učenih ljudi, koji stavljaju matematsko trnje u cvieće pjesničtva i koji sude jednako o metafizičkoj knjizi kao i o kazalištnom komadu. Duh stoljeća učinio ih je u većini jednako sposobnima za sviet kao i za radnu sobu, a u tome i jesu mnogo iznad onih iz predašnjih stoljeća. Oni bijahu udaljeni od uglađenog družtva sve do Balzaca i Voitura; odtada su mu pripali i postali potrebnima. Oni su odagnali u škole tisuće djetinjastih razprava, koje bijahu nekada opasne, i koje su oni učinili vriednima prezira; time su uistinu poslužili državi. Čovjek se kadkada čudi, da ga ono, što je nekada potresalo sviet, danas više ne uzbuđuje: za to smo dužni pravim književnicima. Oni obično imaju više samostalnosti duha nego drugi ljudi . . .«

Ono, što Voltaire ovdje razumieva pod književnicima, to nisu — kao što se i vidi — ljudi, koji stvaraju, nego ljudi, koji čitaju, koji prosuđuju, koji govore o knjigama i koji o njima pišu, to jest u glavnom kritici. I doista, 18. stoljeće može se s pravom pričiniti kao doba kritike, filozofske kritike, vjerske kritike, estetske kritike i književne kritike. Saint-Simon, jednim veoma izpravnim pogledom — koji također nalazimo i kod Auguste Comta — razlikovao je u poviesti organska i kritička razdoblja. A 17. je stoljeće primjer organskog razdoblja, 18. je primjer kritičkog razdoblja. Značajno je djelo jednoga takvog razdoblja kakav kritički rječnik. Dictionnaire od Bayla, l'Encyclopédie i Dictionnaire philosophique od Voltaira, to jest inventar djela, mišljenja, istina i zabluda ljudskih, koji se izpituju sa stajališta razuma. Čini se, dakle,

da je 18. stoljeće, gdje vladaju ovi književnici, o kojima nam govori Voltaire s toliko poštovanja, trebalo postati veliko stoljeće profesionalne kritike. Ali tome nije tako. Da ugledamo to veliko stoljeće, morat ćemo počekati na 19. stoljeće. I eto, to je činjenica, koja nema samo poviestni značaj, nego koja će baciti svietla i na samu prirodu i potrebe profesionalne kritike.

*

* *

18. stoljeće, tako obćenito i tako silno kritično, bilo je, u stvari stručne kritike, gotovo samo prelazno stoljeće. Voltaire približno utvrđuje klasične književne vriednosti do Sainte-Beuva, ali on utvrđuje osobito ono, što bijaše već utvrđeno, on je u pravom smislu rieči tajnik javnog mnienja, čovjek, koji kaže ono, što misle obrazovani ljudi, i koji to govori još i prije, nego što su oni sviestni, da to misle, i, tako, kako je pisao Bersot, ako svi imaju više duha od Voltaira, Voltairov duh je opet duh sviju. Ali ovaj tajnik javnog mišljenja bio bi loše prošao, da je zauzeo mjesto učitelja javnog mišljenja, onoga, o kome je on pisao tako izpravno: »Ne govorimo zlo o Nicolasu, to donosi nesreću.« Vidite razliku između čovjeka, koji nameće svoje vriednosti javnom mnienju, kao Boileau, i čovjeka, koji ih, kao Voltaire, prima od toga mnienja, ali mu ih vraća preobražene sjajem i vještinom velikog parižkog radnika. Romantička je kritika mogla poništiti Boileauove presude, što se tiče Théophila i Saint-Amanda; Voltaire ih nije nikada uspio poništiti, kad se radilo o Quinaultu. Uzmite sada abbéa Dubosa, Montesquieua, Diderota (koji bijaše, s jednog drugog stajališta, veliki stvaralac u kritici), uzmite Marmontela, službenog kritika *Enciklopedije*, i koji je formulirao na značajan način klasičnu doktrinu u stvari razumskog ukusa: nijedan od ovih sjajnih duhova nije osnovao, u stvari stručne kritike, ništa trajno, što bi imalo snagu ustanove (institucije). Da nađemo tu instituciju, moramo stići do La Harpa.

Brunetière zove La Harpa »čovjekom, kojemu bih želio samo biti jednak nasuprot većini onih, koji misle, da dokazuju svoju neovisnost i širinu duha rugajući mu se«. Ma kakva bila pretjeranost toga suda, Brunetière nema podpuno krivo, da govori o La Harpu u tonu spisa *Enfin Malherbe vint*, da stvara od njega neku vrstu utemeljitelja profesionalne kritike, jedine, koja za Brunetièra postoji. I evo zašto.

»Njemu je prvom — kaže Brunetière — palo na um da svede na jedno tielo čitavu poviest književnosti i da učini, da istim korakom stupaju poviest i ocjena djelâ.« Njemu pripada čast, da je »prvi promatrao poviest književnosti u podpunosti njezina slieda; da ju je tako prikazivao samu za sebe, u samoj sebi, sposobnu da sama sebi dostaje; i napokon, da je time prokrčio putove nekoj široj kritici i drugačijoj, nego što je njegova«. Tako je kritika postala — nastavlja neprestano Brunetière — »dogmatična s Boileauom, svjetska s Perraultom, estetska s Voltairom i Diderotom i napokon historijska s La Harpom«. A mi kažemo, da su svjetska kritika, kojoj Perrault daje neke vrste teoriju u svome djelu *Digression sur les Anciens et Les Modernes*, estetska kritika Voltairova, a osobito Diderotova i poviestna kritika La Harpa upravo tri različite kritike, koje doduše mogu imati neke male zajedničke spone, ali koje zapremaju odvojena područja, koje love u vlastitoj ogradi, i koje mi nazivamo govornom kritikom, umjetničkom kritikom i stručnom kritikom. Ali za Brunetièra prve dvie tek su zamršeni i opasni pokušaji, određeni da priprave apoteozu jedine, jedinstvene — treće —, kao što je pobuna Fronde, za Bossueta, značila porođajne bolove, s pomoću kojih je Francuzka rodila čudesnu vladavinu Louisa XIV.

Zašto Brunetière, veliki borac profesionalne kritike, kaže, da prava kritika — ona, koju on predstavlja, i za koju on misli da se završava njime (uz opasnost, da je sprečava, da se razvije nakon njega, što bi nas navelo na umovanje slično kao u Epimenida i Krećana) — počinje s onim dje-

lom *Lycée* ili *Cours de littérature*, koje je on bez sumnje čitao, ali koje nitko ne čita, i za koje svatko ima mnogo razloga da ga ne čita? Zašto on prikazuje bliedu kritiku La Harpa kao napredak pred sjajnom Voltairovom i Diderotovom kritikom, koja nas osvaja i poučava još i danas? Razlog je tome jednostavan, i čini mi se, da ću, insistirajući na njemu, najbolje moći raztumačiti pravu narav i izvorni značaj profesionalne kritike.

* * *

Podvucimo dvostruki nadpis velikog La Harpova djela: *Lycée* i *Cours de littérature*. Po prvi put jedan profesor ulazi u područje književne kritike i, što više, u područje književnosti s knjigom, koja je sastavljena od lekcija izrađenih za predavanja, za tisak, da sačuvaju sjećanje na ono, što je predavao. Do onda postojala je samo jedna književna vrsta, koja se prilagodila toj situaciji i toj tehnici. To je bila propovied. Potreba, da čovjek sluša govor o stvarima, koje govornik dobro poznaje, koje su logično poredane i sastavljene u temeljit govor, prirodna je u obrazovanu družtvu (aticizam se kristalizira oko Lizije kao latinska književnost oko Cicerona), a osobito kod Francuza u klasičnom stoljeću. Ali do konca 18. stoljeća, u čemu može ta potreba naći svoje zadovoljenje? U crkvi i nigdje drugdje. Nema skupštinskog govorničtva. Sudačko je govorničtvo propalo. A nema niti sveučilištnog govorničtva. Na fakultetima parižkog sveučilišta, na Collège de France, postoji, kao u srednjem vieku, čitanje i tumačenje tekstova za studente. Ta vrsta lekcija za populariziranje predavanjâ, koja je danas spojena sa samim disanjem naše stare lieve obale, ne postoji ni na kakvu stupnju, i ne osjeća se za njom nikakva potreba. Za žene i za visoke krugove propovied s jedne, razgovor s druge strane sasvim joj zapremaju mjesto. Tek na kraju razdoblja Ancien Régima ustanovljuju se javna predavanja, onakva, kakva vidimo danas. Za ovo je trebalo, da opadanje vjerskog osjećaja i osrednjost propovjednika odtjeraju visoko družtvo s propovjedi. God. 1781. Pilâtre du Rozier, koji je poznatiji kao zrakoplovac, utemeljuje ustanovu Lycée, smještenu na uglu ulica Valois i Saint Honoré, i gdje su se održavala javna predavanja iz svih vrsta znanstvene i književne građe. Lycée, koji su uzdržavali posebnim prinosima, zadobije velik uspjeh i proživi do Restauracije te započne onu predaju rječitih i elegantnih predavanja, koju su naša sveučilišta i naši predavači svake vrste produžili sve do nas. Tamo je predavao književnost La Harpe, i taj se tečaj književnosti čini Brunetièru, koji ga je i izdao, da označuje tako važan datum u francuzkoj kritici. Taj tečaj daje prvu sustavnu zbirku *Discours* o književnosti, koju su onda nazivali sveobćom. Moramo uostalom spomenuti, da je govor *Discours sur l'histoire universelle*, koji je napisao propovjednik po zvanju, najprije bio održan pred Dauphinom. Ta je profesionalna kritika — za koju se drži, da ju je utemeljio La Harpe — dakle kritika katedarska, profesorska, stvorena od čovjeka, koji se pokorava zakonima jedne vrste. A ta vrsta vuče svoje podrietlo iz propoviedi. Brunetière se mnogo mučio, da učvrsti ovu tezu, da lirska poezija 19. stoljeća potječe od propoviedi iz 17. stoljeća posredstvom Rousseauovim. Da ga nije hvatao užas od onoga, što je nazivao osobnom književnošću, i od onoga Connais-toi toi-même, mogao bi bio vidjeti, da je propovied imala potomka čednijeg, no koji se to sigurnije dade utvrditi, a to je profesorska, govornička kritika, baš njegova vlastita i čista kritika. Nije bio slučaj, ako se činilo, da on svojata Bossueta s tako nerazumljivim žarom za svog duhovnog otca.

Ja ne ću ni da ponizujem tu profesorsku kritiku niti da joj pravim izazovnu i izključivu apologiju. Ja bih joj samo htio označiti početke, točno joj odrediti prirodu, učiniti joj jasnima granice. Ciela stručna kritika nije bez sumnje ograničena njome, ali od nje čini, u književnoj poviesti 19. stoljeća, najneprekidniji lanac, najčvršći gorski masiv. Nakon La Harpa došla su tri velika profesora Restauracije — Guizot, Cousin, Villemain. Za Monarhije u srpnju

i za Drugog carstva Saint-Marc Girardin na Sorbonni i Nisard na École normale predstavljali su opoziciju sveučilišta prema romantizmu. Taine je uistinu održavao samo svoja predavanja iz estetike, ali je dolazio s najvišom sveučilištnom obrazovanošću, i nitko nije više od njega, u njegovim spisima, čovjek-govornik zanesen ritmom rieči. I n c r i t i c a o r a t o r. Tri velika kritika iz republikanskog doba — Brunetière, Lemaître, Faguet — bijahu ljudi sveučilišta, a Brunetière bijaše još uz to profesor od rase. Sainte-Beuve pak prolazi kroz naše tri kritike, kao što kroz mladost prolazi romantika, a kroz zrelost klasika. Ali ipak ne zaboravimo, da su njegov P o r t - R o y a l, njegov C h a - t e a u b r i a n d, njegov V i r g i l e proizašli iz javnih predavanja, i ma da mu je nedostajao govornički dar, kad je ušao nešto kasno u Collège de France, jedina sablazan bijaše, što se on tamo nije nalazio već davno prije.

Takva kritika ostaje jedna od najboljih, najpoštovanijih dielova književnosti 19. stoljeća, Ona je preokrenula i izorala u svim smjerovima polje naših 16., 17. i 18. stoljeća. Spontana kritika predočuje stranu onih, koji govore i koji sude; umjetnička kritika tabor onih, koji stvaraju i koji blistaju — profesorska je kritika stvorena od ljudi, koji čitaju, koji znadu i koji određuju: to nije sve, ali je mnogo.

* * *

Najprije ljudi, koji čitaju. Pjesnik govori o onome, što je osjećao, putnik o onome, što je vidio, profesor govori u glavnom o onome, što je čitao. Sviet pročitanoga postaje za njega brzo stvaran sviet. To kritici pribavlja bar neki čvrst temelj i hrane za žvakanje. Samo što ovdje čitanje ne ulazi tako daleko, kao što se misli. Svakako, pošteni kritik piše temeljito samo o onome, što je čitao. Ali se on ne sjeća svega, što je čitao, i često ne postoji u praksi nikakva razlika između onoga, što se govori na temelju vjernosti pamćenja, i onoga, što se govori na temelju tuđeg uvjerenja. Ne možemo — govorio je Jules Lemaître — pročitati jednu cielu knjižnicu svakog jutra. Salonska kritika kadkada stvara sebi o novoj knjizi vrlo odlučno mišljenje slušajući onoga, koji ju je napisao, i one, koji su je čitali, i ne čitajući je. Nemoguće je, da i stručni kritici ne postupaju u tome kadkada na isti način. Ja sam pročitao kroz 20 godina sva važnija Fontenellova djela i pravio bilježke o njima. Danas hoću da napišem 10 stranica o Fontenellu. Imam svoja zapamćenja: ona mi ne bi mogla nadomjestiti novo čitanje, koje opet ne bih mogao izvršiti bez gubitka određenog toka intelektualnog života, toka, koji jedini može hraniti moje posebne sujete i napose mog Fontenella. Imam svoje bilježke; one su dragocjene, ali nepodpune i uputit će moj sadašnji posao posve prema slučaju onoga, što mi je kod mojeg starog čitanja osobito udarilo u oči. Što ću učiniti? Pročitat ću ponovo jedan Lundi od Sainte-Beuva, jedno Brunetièrovo poglavlje, preletjet ću djelo F o n t e n e l l e od g. Maigrona i djelo g. Laborde-Milâa — napravit ću nekoliko novih bilježaka — i napisat ću svojih 10 stranica. Potrebe ljudskog rada prisiljavaju me, da vodim računa ne samo o piščevim djelima, nego i o onome, što je napisano o njemu (t. j. u glavnom o njegovu zbiljskom i posmrtnom životu). To je stvar mjere, i, ako se mjera prekine s jedne ili druge od dviju strana, kritik se izvrgava jednoj ili drugoj od dviju opasnosti.

Može mu se najprije dogoditi, da izradi mjesto svoga osjećaja o autorima predaju o autorima. Podrazumievam predaju u njezinu najširem smislu: pisanu predaju, kojom će ponavljati ono, što ovlašteni kritici budu rekli o njegovu predmetu — ustmenu predaju stvorenu odgojem, koji bude primio. A u predaji nema ništa, što treba kuditi, ona je što više potrebita; ništa se ne utemeljuje bez nje, i ništa se ne stvara protiv nje, što samo po sebi ne bi težilo da utemelji novu predaju. Ali ona postaje opasna onda, kad silazi niz onu obću kosinu, koja je vodi, da se stopi s lienošću i automatizmom duha. A plod te kosine vidimo na primjer u nekim školskim knjigama, koje su još samo C o r p u s gotovih misli i koje, jer su nastale iz lienosti duha, mogu kod svojih čitalaca poroditi samo nju.

Ali ima neka druga opasnost, mnogo častnija, a ipak mnogo kobnija. To je bolest skrupula. Prva je bolest vodila stručnu kritiku, da radi nešto, što ne vriedi ništa, ali druga je vodi, da ne čini uobće ništa ili, bolje, da radi mnogo, a da ništa ne stvori. Ako hoćete o nekom određenom predmetu spoznati sve iz prve ruke, razodkriti sve dokumente, izcrpsti sve izvore za obavještenja, ne ćete biti nikad gotovi. Pisati, objavljivati, to su dva oblika radnje, i premda radnja iziskuje pamćenje, ne bi bila moguća radnja, kad bi se sve pamćenje naše prošlosti sačuvalo u nama; ne bi bila moguća knjiga, kad bismo u nju htjeli uplesti sve realno pamćenje, koje se kristalizira oko nekog prošlog djela. Svaka knjiga iziskuje jedan dio dragovoljne zaboravi — to je kompozicija, — jedan dio slučajne zaboravi — to su slučajnosti individualiteta. Ja ću reći još i to, da je neka kritička knjiga živa samo onda, ako izaziva kritiku, ako igra svoju ulogu u dialogu, ako prenosi svoju uzdrmanost na neki pokret, koji je nadilazi — to jest u svemu, ako je nepodpuna, ako navodi čitaoca na to, da je popravi. Bolest skrupula, koja odklanja da se pokori potrebama ubrzana rada pod izlikom, da je to prenagao posao, potrebama korisnog posla pod izlikom, da to nije zaključni posao, učinila je jalovima mnogo radinih života.

Uostalom, dobar odgoj može očuvati od tih dviju opasnosti. Njega dobivaju obično na onim sveučilištima, koja su neki kritici ocrtali gotovo onako jednako, kakva su bila, u Yonville-l' Abbayu, Homaisova maštanja o životu umjetnika i samih novinara. Bila to desna ili lieva obala, čovjek je uviek nečiji Yonville! Znam dobro, da i književna kritika i poviest sačinjavaju dvie različite obale; ali kritik, koji ne pozna književnu poviest, nema nikakve nade, da i sam traje u književnoj poviesti, a književni povjestnik, kojemu nedostaje kritički smisao, propada sasvim u sumornom pedantizmu.

*

U drugom redu, stručnu kritiku stvaraju obćenito pošteni duhovi, koji znadu, dok spontanu kritiku stvaraju često okretni duhovi, koji pogađaju, a umjetničku kritiku moraju vršiti stvaralački duhovi, koji nanovo stvaraju. Dakle znati i vidjeti dvie su vrlo oprečne operacije. Znati, odnosi se na prošlost, a vidjeti je djelo sadašnjosti! Odtuda nesnalaženje spontane kritike, kad se nađe pred prošlošću, i stručne, kad prione uz sadašnje djelo. Svađa Starih i Mladih u vrieme Perraulta i Boileaua bila je prepirka između ove dvie kritike, prepirka, u kojoj je bio vrlo iztaknut trenutak, kad Perrault i Boileau razpravljahu o početku prve Pitijske ode od Pindara. Perrault priča, kako se predsjednikovici, pošto je neki predsjednik pročitao pred svojom ženom prievod toga početka, učinio Pindar veoma smiešan, a Perrault i daje predsjednikovici pravo. Boileau htjede nespretno dokazati, da predsjednikovica ima loš ukus, i da se moramo diviti tom pindarskom početku. A Brunetière, u svom sjajnom poglavlju o toj svađi, izlaže, kako su se i Perrault i Boileau jednako varali, da je djelo iz prošlosti jedino sposoban prosuditi onaj, koji ga može ponovo smjestiti u njegovu sredinu i poviestno ga ponovo proživjeti. Sud predsjednikovičin — kaže Brunetière — ne ulazi u obzir, jer ona nije ništa znala o Pindaru, o njegovu jeziku i o njegovu vremenu. A Boileau je imao krivo, što je mislio, da joj može pokazati njezinu pogrješku ukazujući samo na dobar ukus. Djela prošlosti mogu shvatiti i prosuditi samo oni, koji poznaju prošlost. Tu je područje profesionalne kritike. Kako su govorili gg. Goncourt, staro je doba kruh profesora. Što su uostalom bile anekdote iz 18. stoljeća, izpadi njihove prve služkinje i klevetanja druge, ako ne kruh gg. Goncourta? Nemojmo sebi tako gorko predbacivati našu jadnu zemaljsku hranu!

Ali ako je neznalica loš sudac u pogledu klasičnog djela, ako se malom kramaru ili otmjenoj gospođi, koji čitaju sa slašću svakidašnji članak svakodnevnog pisca pamfleta, mogu pričiniti pisma P r o v i n c i a l e s nesnosnima, a jednako nemaju prava da formuliraju taj sud, kao ni neki pobočnik što nema prava stupiti u viši ratni savjet, događa se kadkada, da ni učenjak nije veoma dobar sudac u stvari

aktualnih djela, i da njemu za njih nedostaje spontanosti, pronicavosti, svega onog duha finoće, što se ne može naučiti. Brunetière, koji ovdje predočuje divnu glavu povorke, izjavljuje, da kritika ima tri zadaće i samo tri zadaće, a to su: suditi, razvrstavati, razjašnjavati. To su doista tri momenta stručne kritike, kao s a i g n a r e, p u r g a r e, c l y s t e r i u m d a r e molièrovskog liečničtva, i praveći ta tri koraka ona osvaja sviet prošlosti, gradi svoje poviestne spomenike, stvara one velike književne nizove, koji su čast, slava, ukras kritičarskog utvrđenog grada, kao što su to crkve i palače kakvog velegrada. Ali neprikladno je, u običnom životu, stanovati u crkvama i palačama. Kad se radi o jednako živoj književnosti, o knjigama dana, suditi, razvrstavati, razjašnjavati, te tri uzvišene i strašne operacije čine se pomalo izpraznima uz onaj nuždni i gotovo dovoljni uvjet, koji se zove uživati.

* * *

Kažem u ž i v a t i s čitavim senzualnim elementom, koji sretno sadržava ova rieč, i koji se dodaje njezinoj književnoj prirodi, onako, kako su govorili stari, da se mladosti daje njezin cviet. Što znači uživati? Znači osjećati sadašnji užitak, znači živjeti u sadašnjosti, znači probuditi sadašnji trenutak.

»Počnimo odmah brati ruže života.«

Profesionalna, poviestna kritika, sa svojim osjećajem za prošlost, svojom potrebom lanaca, kontinuiteta, kida i rado odbacuje onaj osjetljivi cviet sadašnjosti. Ona sudi, ona razvrstava, ona razjašnjuje. Ona mnogo manje uživa. Pročitajte ovu Brunetièrovu rečenicu u njegovu djelu R o m a n n a t u r a l i s t e povodom jednog romana Alphonsa Daudeta: »Ja vidim dobro, što u R o i s e n e x i l ima novo; ali tu ne vidim još, da su dosta jasno, a naročito dosta duboko označene one crte, koje ovjekovječuju nova djela i čine, da ona ulaze u predaju.« Drugim riečima, ne zanima ga u jednoj knjizi ono, što je novo, nego ono, što je podesno, da postane staro, da se ovjekovječi u predaji. Priznajem, da

je i to neko gledište. Na dan, kad se prodaje vino iz Doma nemoćnih u Beaunu, mnogo poštovanja osjećam prema stručnjaku, koji mi kaže, da neko novo vino, vrlo ugodno za piće, ne će ništa vriediti za šest godina, dok će neko drugo, danas težko i oštro, za deset godina biti nektar, dostojan bogova. Ali za stolom u Hotelu k pošti, moj sadašnji ukus zahtieva prvo, a ne drugo. Uostalom, uzpoređenje mnogo hramlje, jer burgundski stručnjak gotovo sigurno predviđa budućnost nekog vina, kao astronom kretanja neke zviezde, dok stručna kritika može predvidjeti samo prošlost. Predviđati prošlost jest njezina treća operacija, znači razjašnjavati — razjasniti na primjer, kako je nastala, kako je rasla, kako je umrla tragedija. Ali kad ona sebi zamišlja, da će, znajući predvidjeti prošlost, moći, iz istih razloga i primjenjujući iste metode, predvidjeti i budućnost sadašnjih djela, sva je prilika za nju, da će se prevariti. Ona će pomiešati crte, koje će ovjekovječiti nova djela, s crtama, koje su ih ovjekovječile, dobra nova djela bit će za nju tradicionalna nova djela, to jest ona djela, koja se ne smatraju više novima. Brunetière je tu stigao do jednog stupnja nevjerojatnog pouzdanja, i koji od njega čini uistinu određen tip. »Ona jedina — kaže on o kritici — može u svako vrieme izviestiti, u kojoj se upravo točki svoga razvitka nalazi evolucija jedne vrste; jedino ona može reći, kojim će uslovima morati odgovarati nova umjetnost, da uistinu bude nova, s jedne strane, a s druge, uistinu umjetnost.« Ovo se nalazi u članku C r i t i q u e u G r a n d e E n c y c l o p é d i e, a to je silno mnogo.

Silno kao zbrka između onoga, što je učinjeno, i onoga, što treba učiniti (i, evo, tu je bergsonizam unio zdrav propuh). Kritik po zvanju opisao je razvoj vrsta u književnoj poviesti. Vrlo dobro. I mi skidamo svoj šešir pred čovjekom, koji je izvršio u tom pravcu velik, silan posao, koji nam je Brunetière ostavio u baštinu. Ali, eto, što on govori piscima: »Pazite! jedino ja, ja, Kritika, s visine svoje profesorske katedre, mogu vam reći, na kojoj ste točki u razvoju vaše vrste. Spencer sakriva pouku u ovoj izreci: Budi svies-

tan činilac u razvoju svemira. Vi pak budite sviestni činioci u razvoju vaših vrsta. A ako želite znati, kako se vaše vrste razvijaju, potražite me. Ja ću vam reći, kojim uslovima mora odgovarati vaša umjetnost, da donese nešto novo, i to ono nešto novo, što se hrani u samoj predaji svoje vrste. Iza moje katedre nalazi se liečnička ordinacija.« Pisci su uostalom ulazili u tu ordinaciju i poslušali su naputke kritike, da bi nastavili, kao sviestni i organizirani umjetnici, razvoj svoje vrste. Brunetière je u osobi Paula Hervieua imao gotovo učenika, kojeg je naš astrolog uvjerio, da je sveza zviežđa na kritičkom nebu pogodna za tragediju u prozi. Pouzdavajući se u to zviežđe Hervieu se ukrcao s povjerenjem u razvoj svoje vrste imajući Brunetièra kao pilota, i nije ni potrebno da kažem, da je ta tako tradicionalna novost bila tek snieg na suncu.

Brunetière hvali kritiku, što brani sviet od šarlatanstva. I ima pravo. Ali vi znate, što je Platon odgovorio Antistenu, tom filozofu u prnjama, koji je stupao po liepim sagovima govoreći: Ja gazim nogama Platonov ponos! »S drugim ponosom!...« Kritika se ne bi smjela boriti protiv šarlatanstva drugim šarlatanstvom. Znamo, da kritika nije uspjela, kad je onako oholo označila umjetnicima njihove putove, i da nema nijednog mjesta, gdje ne bi, bolje nego u pogledu genija, upravo ono, što se predviđa, imalo najmanje sreće da se dogodi; niz književnih djela niz je razprsnuća genija, od kojih se niti jedno nije dalo predvidjeti sa stajališta drugoga, ali koja duh, stvaralac logike, može i mora ulančiti u neku logiku, kad ona jednom postanu stvar prošlosti. Treba velikih iluzija, pa da se može projicirati ta logika prošlosti u logiku budućnosti. Izkustvo nam isto tako pokazuje, da povjestnici postaju osrednji političari. Premda sjećanje na prošlost mora uviek osvjetljivati sadašnju radnju, ipak osjećaj za sadašnjost, koji stvara čovjeka djela, i osjećaj za prošlost, koji stvara historika, sviraju na dva registra, koji se gotovo i ne miešaju; priroda ih tjera malo dalje, tek pošto ih je posebno obrazovala u raznolike osobnosti. Tako je nekako isto i u kritici.

Gledajte, kako su pisci, koji su se iztakli u stručnoj kritici, od La Harpa i Nisarda do Lemaîtra i Fagueta, da ne kažemo ništa o živima, u glavnom svi u zakašnjenju za čitavu generaciju. Oni su morali živjeti u borbenom stanju protiv jednog diela onoga, što je bilo novo i uistinu napredno u književnosti njihova vremena. Primjer je Sainte-Beuvov značajan; on nam dopušta da primienimo metodu istodobnih variacija. On, najbolje nadaren i najveći od svih, nije mogao nositi teret dviju zadaća, osvietliti u isto vrieme i sadašnjost i prošlost. Sainte-Beuve, tumač suvremene književnosti, i Sainte-Beuve, tumač klasične književnosti, nisu postojali istovremeno. Oni su sliedili jedan za drugim: drugi, da cvjeta slobodno, morade gotovo ugušiti prvoga i srušiti najbolje mostove, koji su ga spajali s književnošću njegova vremena. Sve do godine 1870. stručna je kritika živjela protiv romantizma. Romantizam je Nisardu i Saint-Marc Girardinu, Villemainu i samom Tainu (a on je tako romantičan!) samo bolest; isto tako naturalizam Brunetièru, simbolizam Lemaîtru i Faguetu, i oni udišu svoju bočicu soli prolazeći kroz ta opasna područja. Lemaître je pisao svoje glavno kritičko djelo *Contemporains* doduše o suvremenicima, ali imajte na umu, da su ti suvremenici u glavnom stariji od njega, iz prednašnje generacije, kao osobe iz djela *Essais de psychologie contemporaine* od Paula Bourgeta. Pravu kritiku suvremenika ne stvaraju kritici po zvanju, nego oni, koji gravitiraju u pravcu govorne kritike. Odatle nesporazumci, uvrede, prvi nazivajući druge neznalicama i snobovima, drugi prve dosadnim pedantima ili — kako kažu braća Goncourt — »majstorima za pohvale mrtvih«.

U stvari kritike suvremenika treba imati osobito ukusa, živa ukusa, okretna, mlada, ne onog ukusa upravljena prema prošlosti i prema mrtvima, kojima je Lemaître paradoksalno napisao apologiju u svome predgovoru djela *Vieux livres*. U stvari kritike prošlosti treba osobito znanja, probavljena i razborita znanja, koje je sposobno da smješta i procjenjuje pisce na njihovo poviestno mjesto i u

njihovu književnom pravcu. A samo se po sebi razumije, da su obje vrline neobhodne objema kritikama, a isto tako, da bi ih neka idealna kritika spojila. Ali upravo ta idealna kritika ne postoji, postoje samo realni kritici, od krvi i mesa, i u kojima prevladava jedna od obiju težnji. Podčinjena težnja služi kao sjena, da poda reliefnost drugoj, i kada ova, kakvim logičkim zahtjevom, hoće da se proširi i objasni u savršenom svietlu, ona ne oklieva da podpuno žrtvuje drugu. Čitajte kod Brunetièra: »Predmet je kritike — kaže on — naučiti ljude da sude i protiv vlastitog ukusa. Zar se i sam moral i odgoj ne sastoje, kao i kritika, u tome, da drugim poticajima za prosuđivanje i akciju zamjenjuju one poticaje, koje nam sugerira naš temperamenat?« Biti heretik — govorio je po prilici Bossuet — znači imati vlastito mišljenje. Imati loš ukus — rekao bi Brunetière — znači imati svoj vlastiti ukus namjesto ukusa veoma visoke i veoma moćne gospođe Kritike; znači imati sadašnji ukus, mjesto ukusa, koji se temelji na predaji prošlosti i na ugledu rieči, koja se čita na katedri istine. Ali ono, što moramo zapamtiti, jest ona čudna asimilacija između kritike i morala, između stvari ukusa i stvari stege. Ipak čovjek ne bi mogao uzpoređivati moralni odgoj s odgojem ukusa. Oni funkcioniraju na dva, posve različita registra. Roditelji uče zdravu djecu jesti sve, a ako ne vole teletinu ili grah, poneko ih izostavljanje sladkoga i nekoliko zaušnica upućuje, da čine sve, kao da ih vole. Isti roditelji uče bolestnu djecu, da ne jedu sve, što vole, i da si uzkraćuju ono, što liečnik zabranjuje. Ali ni jedan ni drugi od ta dva koristna uzgoja ne mogu se uzporediti s odgojem ukusa. Odgoj ukusa sastojao bi se sasvim jednostavno u tome, da se u djetetu odgoji jedan budući Brillat-Savarin, da se diete nauči pogađati, da li čajni kolačić dolazi od dobra majstora ili od trgovca mirodijama, da li pečenka od rebara dolazi s roštilja ili iz peći i t. d. Jasno je, da se roditelji toga dobro čuvaju. Oni znadu, da će se taj osjećaj, kao i osjećaj za druge užitke, probuditi još uviek dosta rano. Ali vršiti odgoj značaja kod nekog djeteta, suzbijajući njegovu proždrljivost, ne znači

vršiti odgoj njegova ukusa. Liepo je i dobro boriti se protiv ljubavi i putenosti (senzualnosti), ali, kako vam ta borba daje moralnu vriednost, moralnu vlast, ona vam ne daje nikakvu vlast u pogledu ljubavi ili u pogledu putenosti. Ako ste genialni, dopustit će vam, da napišete S e r m o n s u r l' I m p u r e t é, ali ne A n d r o m a q u e. Isto tako moral, a ne kritika, navodi čovjeka, da sudi protivno svome ukusu. Ili se pak kritikom zove ono, što je moral, kao što je Gorenflot nazivao šaranom ono, što je bila perad. Ukratko, odgoj je ukusa odgoj vještine za neki užitak. Kažete, da za stvaranje podpuna i zdrava čovjeka odgoj ukusa ne može ići bez moralna odgoja; slažem se. Ali ne zamjenjujte ih, ne dajte jednome ime drugoga. Neka se pravilo morala nametne čovjeku od ukusa, kao i svim ljudima, ali neka se ono ne nameće ukusu!

Samo, vrlo je težko, da na ovo razlikovanje — koje možemo činiti mi stavljajući se na paradoksalno nepristrano stajalište — bude navedena profesorska kritika, odgojna kritika, govornička kritika, dodajmo i kažimo, osobito politička kritika. Često izaziva negodovanje to, da kod nas postoji danas, kako u tisku tako i na sveučilištu, desničarska i ljevičarska kritika. U stvarnosti predaja je toliko ukorienjena, da se čini gotovo nerazdvojiva od same vrste. Tri su velika profesora, Guizot, Cousin i Villemain, postala tri politička čovjeka za Srpanjske monarhije. Kariera Tainova, Brunetièrova, Lemaîtrova pa Faguetova završila se u političkim spisima ili samim činima; Sainte-Beuve, najmanje iztaknut, umro je ipak kao senator. A kod svih radi se ne o politici političara, nego o politici moralista. Mogao bi im se dati kao etiketa nadpis jednog Faguetova djela: P o l i t i q u e s e t m o r a l i s t e s. »Svako se književno pitanje — piše Faguet — svodi za g. Brunetièra na moralno pitanje, svako izpitivanje knjige svodi se za g. Lemaîtra na moralno iztraživanje.« A sam bi se Faguet mogao staviti kao treći. Sve ovo daje života kritici, popularnosti kritičarima, pristajem; ali sve ovo odgovara i strmoj padini i starosti kritičara. Katedarska kritika, koja je 1781. god. naslie-

dila propoviedanje, vraća se propoviedanju. Brunetière je pače svršio kao akademički dostojanstvenik. I u svemu tome kritika ukusa postaje ono, što može, zauzima kao Pepeljuga sasvim malo mjesto u kuhinji: »Naučite, gospođice — kaže joj njezina dadilja — da čovjek mora znati prosuđivati i protiv vlastitog ukusa . . .« To znači upravo urediti, u oba smisla rieči, uređivati kuću i određivati podčinjenome. I, eto, treće i najvažnije funkcije profesionalne kritike: to je kritika, koja uređuje.

* * *

Kritika, koja čita, da sazna, i koja saznaje, da uređuje. U svome najvećem dielu profesionalna je kritika katedarska kritika; ta je katedarska kritika nasliedila katedarsko govorničtvo i kao katedarsko govorničtvo ona se obvezala načiniti reda.

Od La Harpa do naših dana stručna je i sveučilištna kritika ostvarila ovaj zamašni posao: uvela francuzku književnost u govor. Ponajprije baš u pravi govor, u govorničtvo. To bijaše djelo Villemainovo u pokoljenju triju profesora, Cousina, Guizota i njega. Brunetière, koji je ostvario tu kritiku do savršenstva, bio je neograničeno rječit. Ali je govorničtvo zadobilo neki zao glas. Ono nije, u govorničkoj kritici, izuzeto od dobronamjernog šarlatanstva, kojemu smo čas prije naišli na tragove i u veoma poštenu čovjeku, kakav bijaše Brunetière. Zamislite, on sa zadovoljstvom navodi ove redke Viktora Cousina, gdje se pojavljuje u tako grubom svietlu nedostatak govorničkog genija: »Da, gospodo, podajte mi kartu neke zemlje, njezin položaj, njezino podneblje, njezine vode, njezine vjetrove i cielu njezinu fizičku geografiju; podajte mi njezinu prirodnu proizvodnju, njezinu floru, njezino životinjstvo, i ja preuzimam na sebe dužnost da vam kažem a p r i o r i, kakav će biti čovjek te zemlje, i koju će ulogu zemlja igrati u poviesti, ne slučajno, nego nuždno; ne u tom i tom razdoblju, nego u svima; napokon ideju, koju je zvan da prikazuje!« To je bilo deklamirano i gestikulirano oko god. 1827. s jedne katedre u Sorbonni, usred oduševljenja, koje je oko Cousina, na brežuljku Sainte-Geneviève, obnavljalo Abélardove dane: a zapravo, da li su Gaultier-Garguille na mostu Pont-Neuf i Mangin pred svojom kutijom za šminkanje pokazivali ikada drzkije šarlatanstvo? Brunetière nam kaže, da ovim redcima Cousinovim pripada velika čast, što najavljuju Tainovu kritiku; to je na žalost istina i nije laskavo za Taina, drugu žrtvu govorničke povezanosti, koju je on držao, isto kao i Cousin, znanstvenom povezanošću ili povezanošću u prirodi. Zapravo znači — govorio je Sainte-Beuve o Tainu — poistovetiti se oholo sa stvaralačkom inteligencijom genija, kad čovjek vjeruje, da može utvrditi i odrediti sve uzroke njegova stvaranja. E, da! Danas su te sjajne privremene zgrade kao za kakovu izložbu, što ih je Taine nazivao palačama ideja, srušene. Sveučilištna je kritika, već 20 godina, prihvatila navike strogosti, izpitivanja i nepovjerenja, koje su je natjerale, isto kao i umjetnost našega doba, da ustaje protiv govorničkih pokoljenja. I ona je poslušala savjet: Uhvati govorničtvo i zakreni mu vratom. Ali rieč govor ima još i jedno drugo značenje, i ona ostaje ipak kritika govora.

Govor znači poredak. Govorima D i s c o u r s s u r l a m é t h o d e, D i s c o u r s s u r l'h i s t o i r e u n i v e r s e l l e, D i s c o u r s s u r l e s r é v o l u t i o n s d u g l o b e cilj je da odkriju neki poredak u toj metodi, toj poviesti i tim revolucijama. Stručna se kritika odrekla govorničtva, ali se nije odrekla svoje bitne funkcije, a to je povezivati, uređivati i prikazivati neku književnost, neku vrstu, neko doba u njihovu sliedu, kao sliku, biti organička i živa. Imati u vlasti svoje 16., svoje 17., svoje 18. i doskora svoje 19. stoljeće, isto kao što historik ima u vlasti vrieme, a romanopisac osobe, kojima oni daju život, udahnuti logiku i »govor« u književnu slučajnost, to je put i čast ove kritike, onakve, kakva je uznapredovala tokom cielog francuzkog 19. stoljeća. Jules Lemaître pisao je o Brunetièru: »G. Brunetière nije sposoban, tako se čini, promatrati jedno djelo, bilo ono, kakvo mu drago, veliko ili

malo, osim u njegovim svezama, sa skupinom drugih djela, kojih mu se odnošaj prema drugim skupinama vremenski i prostorno pojavljuje odmah i tako redom... Dok čita kakvu knjigu, on misli, moglo bi se reći, na sve knjige, koje su bile napisane od početka svieta. On ne dira ništa, što ne bi razvrstao, i to za vječnost.« Tu je, označena u malo ironičnom tonu, hiperbola jedne vrline, koja je nerazdvojiva od svake stručne kritike, t. j. od kritike, koja živi u prošlosti — koja prima u sebe neku poviest, koja znade. I sam Lemaître, zahtievajući protiv ove kritike pravo za impresionističku kritiku, koja traži samo uživanje, primoran je napisati: »Čitati neku knjigu, da se u njoj uživa, ne znači čitati je pa zaboraviti ostalo, nego znači pustiti ostalo, neka se sredi slobodno u nama, prema dražestnom slučaju sjećanja; to ne znači odsjeći nekom djelu njegove sveze s ostalom ljudskom proizvodnjom, nego znači prihvatiti dobronamjerno sve te sveze.« Popustljivoj kod Lemaîtra, nategnutoj kod Brunetièra, radi se uviek o istoj kritici, kritici ljudi, koji čitaju i koji saznavaju, koji žive u šumi prošlosti, koji gledaju djela pod vidom zajednice, koju ona čine s drugim djelima. Ali za jednoga ta je zajednica Atena, za drugoga Lacedemonija.

Ako je stil samo poredak i pokret, koje stavljamo u svoje misli, govor, tako shvaćen, možemo sasvim liepo nazvati samim stilom kritike, jer među djelima on promiče poredak i pokretnost. Reći će mi netko: »Zašto ono, što nazivate stručnom kritikom, ne nazovete poviestnom kritikom?« Bože dragi, pristajem! Tu se doista i radi o poviestnoj kritici, jer jedino književna poviest dopušta taj poredak, i taj pokret pribavlja kritičaru onu dubinu proš losti, onu stvarnost trajanja, onu neprekidnost, ono nešto pouzdano i podpuno. No malo prije smo vidjeli, da bismo je mogli jednako nazvati i moralnom kritikom i, što više, (kad upadi čistih kritika u filozofiju ne bi bili — a Brunetière i Faguet su to pokazali na svoju štetu — kadkada vrlo smiešni) filozofskom kritikom. Doista, ta kritika može izpuniti dužnost prema svojoj funkciji i približiti se svome

cilju samo radeći kao filozof, stvarajući, kujući ideje. Podrazumievam ideje u platonskom smislu: razumske stvarnosti, koje sintetiziraju i ujedinjuju bezkrajnu količinu osjećajnih stvarnosti. Te razumske stvarnosti, te obćenitosti jesu na primjer cjelokupnost jedne književnosti, one francuzke književnosti, koju pravi kritik, jedan Nisard, jedan Sainte-Beuve, jedan Brunetière, jedan Lanson poznaju kao jedinstvo, kao disanje jednih jedinih prsiju; jest jedno stoljeće, ono stoljeće Ljudevita XIV., kao izrezano iz trajanja i zaista nanovo stvoreno u isti mah abstraktnim i jasnim genijem jednog Voltaira; zatim su tu književne vrste, one logičke osobe, što ih je integralna, neslomljiva, fanatička kritika, kao što je Brunetièrova, nuždno dovela dotle, da ih zamieni sa stvarnom mnogostrukošću individualnih osoba i djela. Ovdje naša poviestna, moralna i filozofska kritika postaje nekom skolastičkom kritikom. I treba skolastičara, treba od vremena do vremena jedna skolastika, čas poredka i odmora za ljudski posao, odskočna daska, koja će ga bolje odbaciti, kad se bude borio protiv skolastike. Ja držim napokon, da svi ovi nazivi, koje smo susretali na našem putu, a uostalom opravdani, ne daju ideju o cjelokupnosti tako točnu, kao što daje naziv stručna kritika.

*

* *

Uzimajući u obzir nepriznavanje, borbu, ironiju i epigrame svake od ovih kritika prema drugim dvjema, kao potrebu za njihovo postojanje i kao dokaz njihova zdravlja, ne vjerujem, da bi bilo bezkoristno, kad bismo pozivali svaku od njih, da se upozna sa svojim granicama i da podnosi granice svoje susjede. Na žalost stručna kritika ne daje primjera za to. Nju vode gotovo samo profesori, koji vole razpravljati međusobno, ali koji nikako ne vole, da se o njima razpravlja izvana. U pogledu kritike jednako je kao i u pogledu vladavine. Uredovno se osoblje rado ozlojeđuje, što njime upravlja advokatsko osoblje, nedorasli političari, koji međusobno diele nasumce ministarstva, za koja je svatko dobar, i kojima pomaže osoblje, ni više ni manje

doraslo, a to su ljudi iz ministarskih kabineta. I ja nipošto ne tvrdim, da uredi i Viši savjeti imaju krivo. Al čujmo drugo zvono. Istina je — kažu političari — mi nismo stručnjaci, mi smo dobri za sve i ni za što, ali mi zastupamo publiku, a publiku ipak mora netko zastupati. Očito bi se ovdje morao razpresti liep sokratski dialog, ali napokon, u stvarnosti se to gotovo izglađuje: nepomičnost se administracijska i neznalička advokatska aktivnost miešaju, neutraliziraju, izpravljaju, i izlazi jedan od onih računa, izgrađenih po prilici, koji su običajni u političkom kao i u bračnom životu. Bračna zajednica ili država, gdje bi se graktalo od jutra do mraka: ja imam pravo! ja imam pravo! — brzo bi postala pakao. No, pa govorna kritika, novinska kritika, dnevna kritika, vrlo slabo sprijateljena s poviešću i klasicima, ali okretna i pronicava u stvarima mode, sadašnjosti, sačinjava uz stručnu kritiku, a kadkada i protiv nje, kritiku publike. Brunetière rječito i pravo kaže, da kritika (on tu podrazumieva svoju stručnu kritiku) brani prošlost od zaboravi sadašnjeg pokoljenja. Ali ta obrana može vrlo lako prekoračiti svoju djelotvornu ulogu, i polet sadašnjeg pokoljenja mora dati na znanje toj kritici, da prošlost nije sve. Uveličavati pravo mrtvih, koji govore, znači već pomalo govoriti i sam kao mrtvac. Profesori vrše odgoj mladeži, ali karikature, koje mladež riše, vrše isto pomalo odgoj profesora. Nije loše, što novinsku i katedarsku kritiku provode dva različita osoblja.

Evo jedan zanimljiv primjer. Stručna je kritika imala za čitava pola stoljeća tri strašila, braću Goncourt, Stendhala, Baudelaira (i ova su trojica zapravo četvorica). Za braću Goncourt je razumljivo. Braća Goncourt zastupaju ne samo modernizam u osjećajnosti i jeziku, nego jasnu sviest i samu teoriju modernizma; modernizam je, rekli bismo mi, kruh Goncourtovih, kao što je starina kruh profesorski. A Stendhal? Jedan od Brunetièrovih nasljednika u R e v u e d e s D e u x M o n d e s, gdje je Alexandrova baština bila podieljena, Victor Giraud, pišući dugu i oduševljenu studiju o Edouardu Rodu, nalazi tek jednu stvar da predbaci velikom Švicarcu. To, što je napisao knjigu o Stendhalu i »što nije odgovorio na jedino, ili bar bitno, pitanje, koje mi se čini da pokreće na studiranje Beyla, a to su razlozi izvanredna i prekomjerna ugleda toga biednog pisca«. Faguet je sebi postavio isto pitanje u pogledu Baudelaira. I premda se Taine divio Stendhalu i stalno ga čitao, poznato je, kako su Stendhal i Baudelaire morali biti silom nametnuti stručnoj kritici. Nametnuti od koga: Faguet zapaža, da je uspjeh romana M a d a m e B o v a r y stvorila publika, a ne kritika, kojoj ga je publika napokon nametnula. To je istina, ali sporazumijmo se. Da li publika nameće kritici neku knjigu kupujući je i čitajući je? Očito ne. Nije joj mogla nametnuti ni M é m o i r e s d' u n A n e od Madame de Ségur ni Notre-Dame-de-Lourdes od Henrija Lasserra, što bijahu, prije C y r a n a i G a r ç o n n e, dva najveća uspjeha francuzkih knjižara u prodaji. A prava publika može samo kupovati, čitati i kazivati. Ona nameće kritici neku knjigu tek onda, kad se to k a z i v a n j e pretvara u p i s a n j e, to jest, kad ona stvara kritiku. A tko stvara javnu kritiku? Obrazovani ljudi u Parizu i novine. Obrazovani su ljudi, novine, a osobito umjetnici nametnuli stručnoj kritici Flauberta, Stendhala, Baudelaira. A stogodišnjica ovoga pokazala nam je odlučnu pobjedu, koju posvetiše protivnikovo pristajanje ili šutnja.

Isto je tako nakon velike borbe sa stručnom i sveučilištnom kritikom morala biti izvojevana uzpostava Ronsarda, danas službena i konačna. Nisard, čija je nastava u Ecole normale supérieure oblikovala sve do 1880. god. vriednosti sveučilištne kritike, podpisuje još u svojoj H i s t o i r e d e l a l i t t é r a t u r e Boileauov sud:

»Ronsard, koji ga je sliedio, samo drugom metodom . . .« i izjavljuje, da »poviest francuzkog pjesničtva do Malherba može biti samo tumač toga posvećenoga teksta«, kojemu su romantici davali tako pravedno zvrcke po nosu, i gdje mi danas vidimo toliko pogrješaka, koliko i rieči.

Obrnut i jednako poučan primjer. Ako sveučilištna kritika ima tri strašila, od kojih jedno s dvie glave, novinska

je kritika ili kritika suvremenika imala i još ima trostruko strašilo, a to je Brunetière. Brunetière (koji bijaše uostalom u svom govoru na primanju u Akademiju, gdje je došao na mjesto nekog novinara, dobacio objavu rata novinarima) upoznade riedku povlasticu, da su ga smatrali školnikom i kretenom gotovo jednodušno novinari i ljevice i desnice. Novinari-ljevičari bijahu u tome podpomognuti njegovim držanjem u Dreyfusovoj aferi, desničari njegovim političkim liberalizmom i ulogom dostojanstvenika iz Akademije. Ali bilo je, u stvari kritičarâ, mnogo dubljih razloga. Brunetière je bio profesor, koji je podučavao. Nijedan razumni duh ne pomišlja na to, da sprečava nekog profesora u podučavanju u njegovu razredu, u njegovoj školi, na njegovu sveučilištu, u njegovim školskim knjigama; bez toga uobće ne bi moglo biti nastave. Ali Brunetière je preko Akademije i časopisa Revue des Deux Mondes podučavao u gradu, i njegovo je biće cvjetalo u podučavanju govornički i dialektički. Podučavao je najviše ono, što je poznavao najmanje: suvremenu i stranu književnost, filozofiju, nauku (u propadanju), politiku, a ništa nije moglo uspievati manje od toga u Parizu, gdje se kritički duh rugao kritici. U svojoj knjizi Servitude et grandeur littéraires Camille Mauclair izražava po prilici mišljenje novinara i pisaca o Brunetièru, kad kaže: »Barrès, jednako kao ni mi svi, nije mogao trpjeti znamenitog cjepidlaku — kakografa iz Revue des Deux Mondes, koji će ostati za me zapanjujući primjerak lažnih književnih veličina Treće republike.« A novine Action Française odašiljale su rado po koju uvredu Brunetièrovoj kuhinji, kritici i sintaksi.

Prirodna borba obale s obalom, četvrti s četvrti, zvanja sa zvanjem, prirode duha s prirodom duha, kritičke vrste s kritičkom vrstom. Nijedan stručni kritik, nijedan sveučilištni kritik, ako je dobronamjeran, ne će dieliti taj osjećaj, ali ako je slobodouman, razumjet će ga. Idealni bi se stručni kritik uvukao u unutrašnjost neke književnosti, kao što kipar, koji stvara poprsje, uvlači svoj duh, dušu, voditeljicu

svoje duše, u unutrašnjost glave, koju oblikuje, u žive dubljine svoga modela. Poznavati neku književnost iznutra znači osjetiti joj, uočiti, sliediti, ocieniti joj struje, vidjeti u pisaca način, kako se stvaraju, prihvaćaju, svijaju, mienjaju te struje; znači slagati se s njezinim živim trajanjem; znači vjerovati u organičko postojanje te književnosti, kao što sociolog vjeruje u organsko postojanje družtva, neovisno od pojedinaca, koji ga sastavljaju; znači osjećati je poput koje platonske ideje, pozitivističkog Velikog Bića ili bergsonovskog životnog elana. Umjetniku, koji je upotrebljen za stvaranje sadašnjeg djela, novinaru, zabavljenu uživanjem u sadašnjem trenutku i crtanjem njegova izvornog lica, ta nesebična simpatija prema čitavom trajanju neke književnosti ne kazuje gotovo ništa, a ona doista i nema ništa da im kaže: ona bi poremetila uvjete i podneblje, koje je pogodno za njihov uspjeh. To je posao kritičara, koji živi s nizom prošlih pisaca i koji osjeća potrebu da organizira taj niz. Tako nijedan od onih, koji uistinu vrše taj posao, ne će biti uz mišljenje novinara i umjetnika o Brunetièru. Jedan će kritik prepoznati u Brunetièru kritika, pravog i velikog kritika, jer je Brunetière osjetio, vidio i upoznao iznutra francuzku književnost od Malherba do Lemaîtra. Njegova književna vizija ima svoje stajalište, ali nema ni kritike ni umjetnosti bez stajališta. Stajališta jednog kritika izpravljaju stajališta drugog kritika, i Brunetièrova je kritika (uviek u tim granicama od Malherba do Lemaîtra) obćenito istinita u onome, što tvrdi, a lažna u onome, što nieče. U svakom slučaju njegova metoda, ili bolje, temelj njegove metode, slaže se sa samom jezgrom stručne kritike. Napori umjetnika i novinara, da izključe jednog Brunetièra iz kritike, nalik su naporima kritičara po zvanju, a Brunetièra u prvom redu, da izključe iz umjetnosti jednog Vallèsa ili jednog Baudelaira. To su te prirodne protivnosti između te tri kritike, protivnosti, koje popravljaju jednu pomoću druge, primoravaju ih da stvaraju i daju im, ili bi im trebale davati, osjećaj njihovih granica, osjećaj Siromaštine, prema Platonu, majke ljubavi i života.

KRITIKA, KOJU VRŠE MAJSTORI

Devetnaesto nam stoljeće pruža liep niz majstora kritike. Ali uz (ja ne kažem iznad, to je drugi jedan poredak), — uz majstore kritike ima i kritika, koju vrše majstori. Veliki su pisci, u kritici, izrekli svoju rieč. Oni su, što više, izrekli mnogo rieči, čas sjajnih, a čas dubokih, oni su se moćno izrazili o velikim estetskim i književnim pitanjima. Njihova kritika postoji; mora sadržavati, kao i spontana i stručna kritika, obćenite crte, a ako te crte i ostanu malo neodređene, mi ćemo prstom pritisnuti, koliko je potrebno, da one izskoče.

Ona postoji, kažem, a ako ja u to vjerujem, nije doista krivnja na stručnoj kritici, koja nas je pokušala uvjeriti, da njezino žezlo upravlja čitavim kritičkim svietom.

»Treba se bojati mojega.

On jedini je Bog, gospodo, a vaš nije ništa.«

Između stručne i umjetničke kritike borbeno je stanje dio ritma, koji je utjelovljen u sam život književnosti, kao što je borba između Latina i Germana utjelovljena u geografiju Evrope. A ovoj bar možemo, kao bogovi s Olimpa, promatrati miene slobodno i bez strasti.

*

* *

Kad hoćemo da se pozovemo na čist primjer stručne kritike, pomišljamo odmah na Brunetièra, koji nije nikada sastavio nikakav spis, a da ne bi bio iz tvoriva dogmatičke kritike (ove dvie rieči, koje se čine na prvi pogled kao proturječne, bile su naprotiv vezane za njega). Brunetière dakle u svome intelektualnom imperializmu i u svom punom bossuétizmu jednostavno pripaja kritici sve, što je najbolje iz književnosti. »Taj kovčeg mora biti naš.« Više se kritika ne rađa iz umjetnosti, kao reakcija u prvom redu publike, a zatim probrane, specializirane elite pred umjetnikovim djelom. Umjetnost se rađa iz kritike. Na početku bijaše kritika, i njezina su prava na umjetnost prava predaka na potomstvo. Brunetière nam na primjer tvrdi, da je njemačka književnost proizašla iz Lessingove, Herderove i Goetheove kritike. Prepuštam germanistima brigu za razpravljanje. (Svaka književnost zahtieva novo postavljanje književnih problema.) Ali je i francuzka književnost — kaže nam Brunetière — proizašla, u svom najboljem dielu, iz te zajedničke majke. Evo:

Ronsard u 16. stoljeću i njegovi sljedbenici s njime; Malherbe na početku 17. i Boileau petdeset ili šestdeset godina kasnije; Voltaire u 18. i Rousseau; iza njih Madame de Staël, Chateaubriand i Sainte-Beuve izricali su najprije u ime kritike sudove i presude, za koje su sama njihova djela samo izvršenje. Pjesma Ode au chancelier de l'Hôpital nije najprije bila sastavljena ni iz kakva razloga, što bi ga mogao imati Ronsard, osim da doda primjer pouci, da pokaže, što se može učiniti s francuzkim jezikom i stihom.

Liečniku, koji ga je pitao, gdje ga boli, neki bolestni mesar odgovorio je: »Drži me između bubrega i prvih rebara.« Brunetière tu primjenjuje, ne baš u zgodan čas, svoje stručno stajalište na jednom području, gdje se sve odigrava prema zakonima estetskog stvaranja, koji su vrlo srodni zakonima prirodnog stvaranja i vrlo u opreci s vrstom sekvencija, koje je zamislio autor djela Evolution des genres. Ono, što upravo čini građu kritičkom, jest tumačenje umjetničkog djela. Ali tumačenje se vrši, tek pošto su djela stvorena. Djela se nikako ne mogu definirati, kako to hoće Brunetière, kao izvršenje sudova i presuda, koje bi izricala kritička vlast. Umjetničko se djelo stvara i razvija kao pojedinac ili, bolje, kao živa zajednica. I ono se brani, pozakonjuje tim sudovima i presudama kao

neka zajednica svojim sudcima i svojim pravnicima. Ronsardova, Voltairova i Chateaubriandova djela bijahu stvorena — kažu nam — »u ime kritike«. Kad girondinski ministri, koje Legislativa nametnu Ljudevitu XVI., uđoše u Tuilerieje bez dopuštenja i jednostavno zato, što oni i Skupština imahu moć i život, meštar ceremonija spasi situaciju vičući im izdaleka: »Gospodo, kralj vam dopušta širom slobodan ulaz!« Tako i kritika umjetnosti. »U osnovi svakog umjetničkog djela nailazimo na neko mišljenje, nailazimo na neki kritički sud o djelima, kojima ono u neku ruku nastavlja ili obnavlja plodnost.« Nipošto. Nije u osnovi drame Cromwell predgovor Cromwellu; nego na osnovi predgovora Cromwellu postoji Cromwell; isto su tako i Corneilleve tragedije u osnovi njegovih Discours, a ne obratno. God. 1848. profesori, koji su se htjeli ulizavati biračima, nazivali su se na oglasima: Radnik-profesor. Romanopisci bi i pjesnici izvršili bez sumnje, prema Brunetièru, čin stege nazivajući se: Kritik-romanopisac ili kritik-pjesnik. Kritička poduka, eto stvaralačkog načela! Ode à Michel de l' Hôpital došla je, za Brunetièra, kao primjer nakon poduke, kao podčinjeno nakon glavnoga.

Pamtite, da tu apoteozu kritike susrećemo, ne u jednoj od onih fantazija sa šiljkom paradoksa, od kojih se kritici vole odmarati, nego u članku Critique u Grande Encyclopédie, gdje se radilo više o tome, kako treba ugasiti svoja osobna izmišljanja pa prepustiti mjesto i rieč stvarnom izlaganju. Nije čudno, što je od tada Brunetière kritici podielio moć »mienjati stanje javnog mišljenja i iz njega izbacivati idole. To je učinio Boileau u 17. stoljeću i poslije njega, kad su ozloglasili kaćiperke, Ménage i Chapelaine lišili obožavanja, kojim su bili okruženi«. Dakle su Molière — koga Brunetière, prema Gorenflotovu načinu, krsti kritičarom — i Molièrova pobjeda nad Chapelainom pobjeda kritike nad neprijateljem kritike. Radi se samo o tome, da se sporazumijemo.

* * *

Pod obćim imenom kritike čini se da Brunetière mieša dvie radnje, ako ne protivne, a ono bar veoma različite, radnju, koja ostvaruje kritičke ideje, kojima bi umjetnička djela bila neka primjena, i radnju, koja ostvaruje djela, kojima su kritičke ideje samo tumač.

Prva je radnja radnja stručnih kritičara. Oni nalaze pred sobom množtvo knjiga, koje su pročitali, razvrstavaju ih, prave reda u njima — to jest, stavljaju u njih jedinstva i »ideje«. Ove ideje, do kojih dolaze kao do ploda na kraju svojih razmišljanja i svoga čitanja, napokon im se upravo učine kao najizvorniji i najdragocjeniji plod književnosti. Brunetière — navodeći sa zadovoljstvom, kao i svi drugi, Flaubertove rečenice, koje mu se čine bez živosti ili nepravilne — misli da može zaključiti, da Flaubertov stil hramlje uviek, kad treba izricati ideje, a to je, kaže on, najviši cilj književnog zanata. Pošto nije dostigao taj cilj, Flaubert ostaje u drugom redu. Poznato je uobičajeno Faguetovo razlikovanje između pjesnika, koji imaju misli, kao Vigny, i pjesnika, koji nemaju misli, kao Victor Hugo. Oni, koji imaju misli, gotovo da su promašili svoj poziv: mogli su postati kritici; da Pariz ima ulicu Cannebière ... S toga stajališta mogli bismo utvrditi ovaj poredak: pisci, koji nemaju misli, kao Victor Hugo, pisci, koji imaju misli, ali u neredu, kao Voltaire »kaos jasnih misli«, pisci, koji imaju misli, i to u redu, kao Bossuet. Uzor-rečenica te kritike bila bi rečenica abbéa Morelleta o Chateaubriandu: »Pitam, kakva je to velika tajna melankolije, koju mjesec priča hrastovima? Može li razuman čovjek, čitajući tu nenaravnu rečenicu, dobiti iz nje kakvu jasnu misao?« Prava zadaća stručne kritike i jest stvarati sviet misli, odnosa, razuma. Ono, što ulazi lako u taj sviet i samo se po sebi spaja s njime, bit će joj dobro došlo.

Uostalom to se držanje francuzke kritike dade razumjeti dosta dobro i dovesti s jedne strane u svezu s krutom stvarnošću. Ono se dade razjasniti golemom ulogom, koju je u našoj književnosti igralo izražavanje abstraktnih misli. Držim, da je Nisard, u svojoj Histoire, utvrdio,

da su vrjednote francuzke književnosti u pravoj službi njezinih ideja. »Samo obćenite misli — kaže on — rađaju umjetnosti i guraju narode napried.« A na drugom mjestu: »Samo se riedkošću obćenitih misli objašnjavaju lakoća pjesničtva u 16. stoljeću i nesavršenost umjetnosti u pisanju stihova.« U to doba »pjesnici nisu mislioci. Samo u proznih pisaca očituje se čitav francuzki duh, jer samo tamo on izražava velik broj obćenitih misli«. Vidi se, da razuman čovjek dobiva bar iz rečenice abbéa Morelleta jednu jasnu misao: misao o nesavršenosti i granicama te kritike.

Druga se radnja sastoji u tome, da se čovjek ne postavlja na stajalište »jasnih misli«, koje su jednom ustanovljene, ostvarene i izvađene iz umjetničkog djela, nego da se podudara sa stvaralačkom strujom tih misli, sa samim umjetničkim djelom. A onaj, tko se po položaju najbolje s njime podudara, jest njegov autor. On ne izvodi svoje djelo zato, da se ravna po mislima, nego se njegove misli pojavljuju kao opravdanje njegova djela, i prirodno je, da to opravdanje zadobiva govornički i strastveni pravac. Može se pače dogoditi, da se opravdanje pojavi prije djela. Tako se stvara programska književnost. Ali onda se događa u glavnom ovo: ili to ostaje manifest, to jest promašena književnost, s kojom se ne računa (u Francuzkoj smo već petdeset godina njome zatrpani) — ili pak djela, koja u školi dolaze iza manifesta, ne stvaraju ništa od onoga, što je on najavio, i stvaraju naprotiv ono, što on nije predviđao: tako je bilo s djelom D é f e n s e e t i l l u s t r a t i o n i s predgovorom C r o m w e l l u. Kritiku, s pomoću koje umjetnik tumači svoje već dovršeno djelo, razlikuje se mnogo od kritike, koja mu, u nekom manifestu, daje samo smjelosti, da ga stvori, i neki plan: taj plan, upravo zato, što je načinjen, ne može pristajati onome, što treba činiti. Pravi kritički spomenik Hugoov nije znameniti P r é f a c e, koji vriedi samo za povjestničare književnosti, nego W i l l i a m S h a k e s p e a r e.

U svakom slučaju, ništa se s Brunetièrovim pankriticizmom ne slaže manje od 17. stoljeća, a osobito ne veliko klasično pokoljenje, pokoljenje Molièra, La Fontaina, Boileaua i Racina. Ne treba uveličavati značenje nekih izraza u igri C r i t i q u e d e l' E c o l e d e s f e m m e s ni onih dvanaestak La Fontainovih stihova, koje već navode do dosade. Racine, protivno Corneillu ili Hugou, nikada nije izrađivao dramske teorije, i znači igrati na riečima, kad nam netko govori, kao Brunetière, da je A n d r o m a q u e kritika, jer izražava ono, što je Racine mislio o Corneillevoj tragediji. Pače i Boileauova djela u stihovima nisu ono, što se zove prava kritika. S a t i r e napadaju, ali ne razpravljaju. A r t p o é t i q u e okrunjuje djela klasičnog pokoljenja i ne predhodi im, a sam oblik stiha, podvrgavanje zakonima didaktične pjesme, sprečavaju kritički duh, da se slobodno očituje. Tek svojim djelima u prozi i svađom Starih i Mladih Boileau se uistinu prvi put pojavljuje u kritici. I time onda klasično pokoljenje, klasično doba ulazi u svoje razdoblje kritike; i pošto je stvaralo i živjelo, postaje predmetom nasljedovanja i tumačenja. Kritička sjena, koju ono produžuje, ide od R é f l e x i o n s s u r L o n g i n do P o r t - R o y a l a. Gdje je dakle kritika, koju bi samo to razdoblje produljilo i primienilo? A ako »u osnovi svakoga umjetničkog djela nalazimo neko mišljenje, neki kritički sud«, treba li izključiti iz umjetnosti Bossueta, o kome je imati mišljenje značilo biti heretik? Bossueta, koji bi bio rado dao, da sve R é f l e x i o n s c r i t i q u e s podnose sudbinu kritičkih misli Richarda Simona? Bosssuet konačno . . .

* * *

Imperializam stručne kritike teži s Brunetièrom jednostavno da pripoji čitavu književnost kritici. On čini Bruta Cezarom. Ali taj imperializam nehotice odgovara književnom cezarizmu, koji teži da priveže kritiku za svoja kola. Voltaire, koji je ipak jedan od majstora francuzke kritike, uzpoređuje kritičare s ljudima, koji pregledavaju svinjama jezik, da vide, jesu li zdrave — slika, istinu govoreći, prihvatljivija za kritičare nego za autore. Théophile

Gautier u predgovoru svoga romana *Mademoiselle de Maupin* vidi u njima književne eunuhe. Ne smije se nikada reći: Fontaine... Nakon nekoliko godina uđe jadni Théo, kao i André de Pavie, uhvaćen od Turaka kod Liparija, u saraj, i autor glasovitog *Préface* postade krepostan za život, ne samo u zvanju kritičara, nego i dramskog kritičara! »Kritika — pisao je Leconte de Lisle godine 1864. — popunjava se uz male izuzetke obično od osušenih inteligenata, koji su odpali prije reda sa svih grana umjetnosti i književnosti. Puna bezplodnog jadikovanja, nemoćnih želja i neumoljive mržnje, ona prevodi ravnodušnoj i lienoj publici ono, što ne razumije.« Znamo dobro, da se izraz »uz male izuzetke« odnosi na kritičare, koji, popevši se na pjesnikova leđa, idu vičući: »Evo bielog slona nad bielim slonovima, svi su drugi crni.«

Journal des Goncourt nagomilava smiešna svjedočanstva o napetosti između umjetnika i profesorske kritike, o borbi između pjevačâ i kanonikâ književnog Lutrina. Čitamo u prvom svezku:

»Žestoka kritika spomenutoga Baudrillarta u novinama *Débats*. Stranka sveučilištnih profesora, akademika, graditelja pohvala mrtvima, kritičara, nestvaralaca ideja, nemaštalaca — koje mazi, časti, nahranjuje, daruje podporom, smješta, kiti odličjima, ukrašuje trakama, obasipa kolajnama i kljuka i trpa jelom vlada Louis-Philippa, i koji krče put žestokim napadanjem na suvremene inteligente — nije dala, hvala Bogu, Francuzkoj ni jednog čovjeka, ni jedne knjige, pače ni jedne žrtve.«

Graditelji pohvala mrtvima, ta rieč kaže sve!

»Za većinu romanopisaca — piše Brunetière — mi smo tek ono, što bi se moglo nazvati oglašivači u književnosti; i kad ne oglašujemo, pomislio bi netko slušajući ih, da se ogrješujemo o neke vrste ugovora. Dodajte mi metlicu, ja ću vama dodati senu, pisao je nekada Zola jednome svom drugu; i nije nikada oprostio niti će oprostiti Tainu, što se udubio u iztraživanje *Origines de la France contemporaine*, namjesto da je izkoristio sve svoje vrieme, svoj talenat i svoju snagu, da iztumači naturalističku epopeju obitelji Rougon-Macquart. Isto tako ni Hugo ni Balzac nisu oprostili Sainte-Beuvu, što se manje brinuo za *Cousine Bette* ili za *Misérables* nego za svoje starkelje iz *Port-Royala*, kako ih je nazivao Flaubert.«

Stručni su dakle kritici, eto, u procesu s umjetnicima, isto kao što smo ih vidjeli u procesu s novinarima. Još jednom, ne uznemirujmo se. Takmičenje je duša trgovine, a prepiranje duša književnosti. Književnici bez kritičara postali bi ono, što bi postalo od proizvodnje bez posrednika, od poduzeća bez spekulacije, — i sama bi kritika umrla bez kritike o kritici. Uđimo u njihove nuždne prepirke upravo onoliko, koliko je potrebno, da se njima okoristimo. Prvi trgovac kolačima, koji se smjestio u ulici Croissant, napisa nad svoj dućan: *Trgovina najboljim kolačima u Parizu!* Jedan se takmac tu udomi i stavi: *Trgovina najboljim kolačima u Francuzkoj!* Neki treći, misleći da mora učiniti kao kod Nicolleta, otimaše im klientelu pod ovom zastavom: *Trgovina najboljim kolačima na svietu!* Ovo nije ostavljalo gotovo nikakve nade četvrtome. On ipak dođe i uzme jednostavno ovaj nadpis: *Trgovina najboljim kolačima u ovoj ulici!* Nakon imperialističkih težnja naših triju ambicioznih kritika susrest ćemo možda jednu, koja će se zadovoljiti time, da se iztiče u svojoj ulici i da obrađuje kakav mali vrt.

* * *

Ta kritika, koju vrše majstori, to nije izmišljotina klasifikatora, lažni prozor, koji uzimamo samo zato, da bude pendant stručnoj kritici. Ona postoji u 19. stoljeću uzporedo s drugom. Kritički lanac Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Gautier, Baudelaire, Barbey d' Aurevilly može se uzporediti s lancem La Harpe, Villemain, Sainte-Beuve, Taine, Brunetière, Lemaître, Faguet. Chateaubriand je pokrstio tu kritiku. On je zove kritikom ljepota. Ali joj se može raz-

poznati podrietlo u onom preromantizmu, koji sačinjavaju djela i razgovor Diderotov. Sainte-Beuve je rekao:

»Prije Diderota kritika je u Francuzkoj bila točna, obilna i fina s Baylom, elegantna i izvanredna s Fénelonom, poštena i koristna s Rollinom. Ali nigdje nije bila živahna, plodna, prodirna i, ako mogu reći, nije nalazila svoju dušu. Diderot joj ju je prvi dao... Upravo njemu pripada čast, da je prvi uveo kod nas kritiku plodnu ljepotom, koju je on zamienio s kritikom nedostataka.«

Sve je ovo istinito u glavnom, premda se, u stvari književne kritike, može primieniti više na ono, što je Diderot mogao biti, nego na ono, što je bio. Unatoč njegovim djelima Réflexions sur Térence, Eloge de Richardson i Correspondance, Diderotovo izvorno kritičko djelo ostaje knjiga umjetničke kritike, Salons. Možemo sebi zamisliti, po tome uzorku, divnu književnu kritiku, koju je jedini Diderot mogao ostvariti, i koju bi on bio ostvario, da mu je to dopustio slučaj kakve narudžbe (kao u slučaju Salons), i da nije imao Encyclopédie. On je imao — kaže Sainte-Beuve — »u najvišem stupnju onu sposobnost polupreobražavanja, što je igra i triumf kritike, i koja se sastoji u tome, da se čovjek stavi na mjesto autorovo i na stajalište predmeta, koji izpituje, da čita svako napisano djelo prema duhu, koji ga je kazivao u pero.«

Ali se može, kako se čini, baciti lanac još dalje od Diderota. Obćenito, kad u 17. stoljeću tražimo crte, koje pokreću 18. stoljeće, nalazimo, da jedna takva crta počinje s Fénelonom. Fénelonova kritička djela ostala su kao jedno od klasičnih poglavlja njegovih djela. Nitko ne će pomisliti, da ih stavlja u red stručne kritike, i Brunetière odstranjuje Fénelona iz »evolucije« te kritike sa svom mrzovoljom, koju obično pokazuje, kao i Nisard, prema protivniku gospodina de Meauxa. Hoćemo li se morati zadovoljiti, kao što i Sainte-Beuve, da nazovemo tu Fénelonovu kritiku »elegantnom i finom«? (Što se tiče Bayla, kojemu je posvema nedostajalo ukusa, i Rollina, školnika, kojemu je nedostajala izvornost, oni nemaju što da traže na području književne kritike.) Ima u Fénelonovoj kritici drugo nešto. Ona duboka simpatija prema stvaralačkoj snazi umjetnosti, simpatija, u kojoj treba gledati samu bit umjetničke kritike, i koja uostalom dopušta, kao odmazdu i naličje, ne manje jasne antipatije. Fénelonova antipatija prema francuzkom pjesničtvu najavljuje ženevskog građanina isto, kao što je građanska estetika Rousseaua i Revolucije već nabačena u onoj Lettre à l'Académie, gdje su tako malo pomišljali tražiti je. »Liepo ne bi izgubilo ništa na svojoj cieni, kad bi bilo zajedničko čitavom rodu ljudskom; po tome bi on bio više vriedan štovanja. Riedkost je nedostatak i siromaštvo prirode.« A osobito velika kritička figura, koja se izdvaja i nameće u tim početcima umjetničke kritike, jest u Fénelonu, figura »kritičara ljepota« homerskih, figura visokoga crkvenog dostojanstvenika, homerskog nasljedovatelja.

Postojao je jedan »antički« Homer: onaj Boileauov bit će i Leconte de Lislov. Postojao je i jedan »moderni« Homer: Homer kaćiperki i »prievoda« La Mottova. (Ostavljam po strani Racina, koji bi zahtievao mjesto za sebe.) Ono, što se s Fénelonom pojavljuje kao novo, to je Homer, suvremenik homerskom svietu, suvremenik živućih i jednostavnih ljudi. »Čovjek misli, da je u sredini, koju slika Homer, da tamo gleda i sluša ljude. Ta jednostavnost običaja čini se kao da vraća zlatno doba. Starkelja me Eumej dira mnogo više od kojeg junaka iz romana Clélie ili Cléopatre. Lude predrazsude našega vremena obaraju liepe ljepote.« Ukrstite Richardsonov realizam s kritikom autora ovih redaka, imat ćete roman Nouvelle Héloïse, napisan od čovjeka, koji je govorio o Fénelonu: »Bio bih presretan, da mogu biti njegov sluga.« Ali prije djela Nouvelle Héloïse ono prenošenje Odiseje u sviet romana dalo je Telemaha, koji je bio, ne zaboravimo to, kroz jedno čitavo stoljeće, najklasičnija knjiga u Francuzkoj i Evropi. I Telemah, napisan »na rubu starih knjiga«, ostaje uzor-djelom kritičkog romana, prve vrste romana, koji može pisati i koji voli pisati kritik (dok

mu je druga vrsta osobne izpoviesti, tipa Volupté), uvodni komad za ostale, kao Marius l' Epicurien, Rôtisserie de la Reine Pédauque i priče Julesa Lemaîtra. Fénelon je ostvario »kritiku ljepota« homerskih u jednoj estetskoj kreaciji, a ne u nekoj kritičkoj analizi. Tu je već struja Diderotovih Salons. Zatitrati duboko s Homerom iz umjetničke simpatije, produljivati to titranje zahvativši životni polet homerske poezije, dati Telemaha i njegove pustolovine kao potomstvo Uliksovo i njegovih »pogrješaka«, ostati međutim u nekom sivilu didaktičkog intelektualizma, koje se ne stapa s velikom freskom izvornog i slobodnog stvaranja, eto što nam u Fénelonu označuje princip — gotovo sam rekao princa — kritike ljepotâ.

Primjer nas Fénelonov podsjeća na to, da umjetnik, kad stvara kritiku, izrazuje svoje antipatije kao i svoje simpatije. Genus irritabile ima što više običaj da izražava svoje antipatije okrutno i sirovo. A kad se radi o suvremenicima, zavidnosti iz ateliera, suparničtva i mržnje, koje su nerazdvojive od književnog zvanja, hrane kod nekih umjetnika val pogrda i ljutine, uz koje se žestina, koju predbacuju stručnim kriticima, čini još samo kao ruže i med. Ali ta nas »kritika nedostataka«, natjerana do lirske bahatosti, ne će zaustaviti. S njom se uobće i ne računa; o njoj se može reći ono, što je Victor Hugo rekao o Lamartinovu članku povodom Jadnika: To je ugriz jednog labuda! Labud ima lošu naklonost da grize, a pjesnik, jedan Lamartine, odužuje se svojoj pravoj kritičkoj funkciji, kad uvodi Mistrala, kao što labud iz Lohengrina dovodi Elzina viteza.

»Kritiku pogrješaka — kaže Faguet — izmislili su kritici, a kritiku ljepota autori, koji su osjećali potrebu, da im se ljudi dive.«

Pa koju dakle potrebu osjećaju kritici? Možda potrebu da se ne dive? Ne, to je potreba da podučavaju.

»Kritika ljepotâ — nastavlja Faguet — obraća se čitaocima, da im razjasni ono, što je izvrstno u nekoj staroj ili novoj knjizi, i zašto je to izvrstno; a ne obraća se drugim autorima, koje je savršeno bezkoristno obavješćivati, da pišu divne stvari, a kritik se pogrješaka obraća autorima. Ne vrši on odgoj publike, nego pokušava vršiti odgoj pisaca. On ih obavješćuje, on ih opominje, on ih zaštićuje. Njegova je služba znati, poznavajući temperamenat nekog pisca, pogrješku, u koju on može upasti, ali od koje je sposoban očuvati se, ako samo malo u tome uznastoji, suprotno pogrješki, u koju mora neizbježno upasti, ali kojoj ipak može bar malo prikriti i oblažiti težinu.«

I Faguet u tome zaključuje, da je kritik pogrješaka mnogo koristniji, jer je pravi suradnik. Ovo stoji u četvrtom svezku njegovih Propos littéraires, a napisano je za René Doumica, o kome Faguet izjavljuje da je »malo surov suradnik najboljih pisaca sadašnjeg vremena«. Vidimo, ako se stručni kritici uzajamno hvale primjenjujući kritiku pogrješaka prema onim autorima-spletkarima, oni ne oklievaju, kad se radi o njihovim vlastitim djelima, uzajamno služiti se kritikom ljepota. Bi li se to moglo odigravati u kuhinji kritike kao i u kuhinji čete? Osim govedine, koja je, kuhana, za vojnike malo tvrda, težka hrana, kuhari nisu propustili da za sebe uzmu još i mesnati dio rebara izpečen brižljivo i s ljubavlju.

Međutim kuhana govedina, strogo uzevši, ipak hrani vojnika, dok je utjecaj te »kritike pogrješaka« na pisce ne bezkoristan, već prieporniji, nego što to drži Faguet. Bočica crvene tinte, koja služi za ocjenjivanje učeničkih zadaćnica, pokazuje se vrlo nedostatnom pred svietom knjiga, u kojemu vlada drugi zakon. Na zvanje profesora retorike odnose se (René Doumic vršio je onda taj koristan posao) ovi Faguetovi redci. Da su autori bili slušali profesore retorike, francuzka bi književnost bila još kod Campistrona. Uistinu viša uloga kritike nije u tome, da netko vrši to zvanje, nego više u tome, da se prepuštaju zaboravu djela, koja ne vriede ništa, a da se razumiju nesamo remek-djela, već i, što je mnogo teže, ono mlado, novo u njihovu slobodnom zanosu stvaranja. Profesor može učiniti isto, što

čine i đaci, i još bolje od njih, dati im izpravke: takav nije slučaj s kritikom. A kritika ljepotâ uspieva tu bolje od kritike pogrješaka. Izpravljač zadaćnica ne bi smio zaboraviti, da, prelazeći iz svieta učenika u sviet pisaca, pristupa jednoj novoj stvarnosti, a to je naprosto genij. Profesor se ne mora obazirati na genija, ali kritik mora živjeti u svietu, gdje genij postoji isto tako, kao što golo tielo postoji za kipara ili svietlo za slikara. I ne radi se ovdje samo o geniju pojedincu (riedko u književnom svietu), nego o dubokom i živom geniju jedne vrste, jednoga doba, jedne vjere. Nije slučajnost, što »kritika ljepotâ« postaje, s tim imenom, sviestna sama sebe tek u knjizi, koja se zove G é n i e d u c h r i s t i a n i s m e. Povezanost s genijem, ljubav i poštovanje prema geniju, prema tome oduševljenje za njega, to su pravi zahtjevi ove kritike.

* * *

Kritika ljepotâ, podržavajući oduševljenje, čuva samu dušu, koja je vječno u opasnosti da nestane ili zadriema u neizbježnom automatizmu zvanja. Kritik, koji ne zna drugo, nego jadikovati nad pogrješkama, koji pokriva biesnom olovkom rubove knjiga, obično je kritik u ostavci. Čovjek najprije kritizira iz užitka prema onome, što je liepo, zatim nastavlja kritizirati iz nerazpoloženja prema onome, što mu se ne sviđa, i na koncu mu se više ništa ne sviđa. »Imali smo dugo devet muza — kaže Voltaire. — Zdrava kritika je deseta.« I on je postavlja na vrata Hramu ukusa. Kritika je u prvom redu muza slična drugim muzama i jednako liepa, njihova sestra, ali od otca smrtnika, ne od božanskog otca, kao što je Klitemnestra bila sestra Helenina. Samo, ona je u opasnosti da brzo ostari, i pruža nam se prilika, da je vidimo kao čuvaricu vrata hrama, staru razdražljivu vrataricu, kojoj se njezinih devet sestara vrlo rado ruga.

Srećom, muzama nije izpod dostojanstva da se kadkada postave na njezino mjesto ili da joj podadu hrane, koja ih uzdržava mladima, onu ambroziju, kakvo i jest stvaralačko oduševljenje. Sa Chateaubriandom, Lamartinom Hugoom, Baudelairom kritika nam velikih umjetnika, puštajući stručnjake da rade tokom šest radnih dana, daje sedmog dana naše svečano odielo pred ljepotom. Grimizne vrpce na tim svečanim odielima, to su slike.

Kritika predpostavlja umjetnost uzpoređivanja, a onda, kad uzporedbe nisu samo umješnost, nego umjetničke, imamo slike. Romantici su stekli tu zaslugu, što su namočili kritiku u kupelj slika, onih liepih slika, što ih je Sainte-Beuve sačuvao od svog prolaza kroz kuću pjesnika, i bez kojih bi danas živoj kritici bilo težko. Velika tajna melankolije nije donosila abbéu Morelletu nikakvu »jasnu ideju« (a abbéova bilježka upravo simbolizira na zadaćnici potez crvenom tintom, koji bi izazvao hihot u razredu, — »kritika pogrješaka«, koja se provodi u retorici). Ali kad Chateaubriand na primjer naziva Homerova, Danteova, Shakespearova i Rabelaisova djela »rudnicima ili utrobom ljudskog duha«, dobivamo više nego jasan pojam. Jednu neizmjerno sugestivnu sliku, koja zahvaća iznutra u njihovoj zajedničkoj biti Homera, Dantea, Shakespeara i Rabelaisa, i u isto vrieme sam ljudski duh. Zahvaćajući ih iznutra, ona ih uzima i daje kao jednu p r i r o d u.

»On opjeva drvo, gleđano sa strane korienja.«

Ona nam daje da u duševnoj stvarnosti osjetimo onu težinu utrobe, koja daje neizmjernu snagu Michelangelovu kipu. Kao bliesak genija, koji je nju samu diktirao, ona je, što više, od iste jezgre kao i sam genij majstorâ, kojima se ona trudi da izrazi bit. Ako postoje »rudnici ili utroba« kritike, to su te intuicije ili te slike.

G é n i e d u c h r i s t i a n i s m e čuva nam danas još živo samo svoje divne stranice književne kritike, kojima su uostalom stručni kritici i najneprijateljskiji prema Chateaubriandu — Sainte-Beuve, Faguet i Lemaître — odali priznanje. Može se reći, da je on utemeljio romantičnu kritiku sačuvavši u isto vrieme svojim klasičnim svezama, svojim racinovskim i louis-quatorzijanskim nježnostima simpatiju tradicionalista, Fontanesa, Jouberta i njihovih potomaka. (Zabilježimo uostalom, da Chateaubriand, koji je u svo-

jim Mémoires i Vie de Rancé znao široko i razumno nasljedovati prozu Hugoa i Micheleta, govori o romanticima samo razdraženim tonom starog suparnika, lošeg igrača.) Misao, koja je oživljavala Génie du christianisme, bila je velika misao romantične kritike, nesamo francuzkog romantizma, nego i evropskog: simpatizirati estetski i intuitivno s jednim genijem, simpatizirati iznutra, jer smo uz njega duhom, gledati ga izvana, jer nismo uz njega stvarno — ostati dugo u njem, da ga osjetimo, biti dovoljno izvan njega, da ga shvatimo. Nagnite to malo na prvu stranu, imate Génie du christianisme; nagnite ga malo na drugu stranu, imate Port-Royal. Ali ako postoji knjiga, koja ne bi mogla biti napisana bez knjige Génie du christianisme, bez genija toga Génie, to je upravo Port-Royal, i Sainte-Beuve je mogao pronaći jedan kut svoga Chateaubrianda, da plati taj dug. Sjetimo se Sainte-Beuvovih redaka, kad on vraća tu vrstu kritike do Diderota i kad joj vidi obilježje u »sposobnosti polupreobražavanja« i dar da se svako pisano djelo čita »prema duhu, koji ga je diktirao«. Polu je važna riec: polupreobražavanje daje djela Génie du christianisme i Port-Royal tamo, gdje je podpuno preobraženje dalo kršćanina iz 17. stoljeća, a nedostatak preobraženja voltairovsku kritiku. A što drugo znači onaj dar, da se svako pisano djelo čita prema duhu, koji ga je diktirao, nego moć, da mu se opet pronađe »genij«?

Ta se kritika polupreobražavanja suprotstavlja kritici uživanja, koja znači spontanu kritiku, a također i kritici »prosuđivanja, razvrstavanja i razjašnjavanja«, koja znači stručnu kritiku. Podudarajući se s jednim Genijem, s Génie du christianisme, s Génie de Port-Royal, s Genijem jednog naroda (sjetite se djela Tableau de la France od Micheleta), jedne književnosti ili jednog čovjeka, možemo je zvati kritikom intuicije ili simpatije. Ostavimo po strani onaj čudesni umetak između dvie ili, bolje, između tri kritike, Port-Royal. Potražimo umjetničku kritiku u njezinu najznačajnijem, najizključivijem i najnepomirljivijem djelu — isto kao što nas je izključiva i nepomirljiva pojava stručne kritike, kakva je bila kritika Brunetièrova, nedavno osobito zadržala. Naći ćemo je u Williamu Shakespearu od Victora Hugoa.

* * *

William Shakespeare vriedi u očima stručnih kritičara kao djelo podpunoma ludo. Za Brunetièra je taj Hugoov upad u područje kritike morao biti mnogo nalik na ono, što bi bio upad samoga Brunetièra u područje ode, ako bi on, brojeći slogove na prste, morao sastaviti jednu odu pod prietnjom konopca za vješanje. Kad se obično govori o Victoru Hugou kao kritiku, uviek se misli na njegov manifest iz 1827. god., na predgovor Cromwellu. A moramo i priznati, ako držimo Lycée od La Harpa kao djelo velike kritike, koje je prvo te vrste izašlo u Francuzkoj, da se moramo prije sablazniti nad potpourrijem, kakav je William Shakespeare, gdje ima svega, salata od imena povađenih iz Moreri, ocean, stolovi, koji se miču, politika, proročtvo, sva ljudska književnost i sam Shakespeare, a osobito, svagdje, uviek i strahovito, Hugo. Sposobnost polupreobražavanja, o kojoj govori Sainte-Beuve, postaje podpuno preobražavanje, kao Mascarillov polumjesec, preobražavanje svega u poeziju i sve poezije u Hugoa.

Središnje mjesto zauzima ono, što bismo mogli zvati, u kritičkom žargonu, teorijom trinaest genija. Trinaest Jednakih obilježuju »sto stupnjeva genija«. To su Homer, Job, Izaija, Ezekiel, Lukrecije, Juvenal, Tacit, Jean de Patmos, Paul de Tarse (oba su imena laicizirana), Dante, Rabelais, Cervantes i Shakespeare. Hugo od njih pravi trinaest sjajnih portreta i, eto, kako ih pravi. On se postavlja između dva zrcala. On vidi trinaest Victora Hugoa i označuje ih prstom imenima Shakespeare, Cervantes, Rabelais i t. d. Juvenal znači zbirku Châtiments, Job znači Exilé,

Patmos znači G u e r n e s e y, Tacit znači neprijatelja Napoleonu III. Hugo bilježi, da je Eshil pravio igre riečima (kalambure). Odakle on to zna? Odatle, što ih i Hugo pravi. Je li broj trinaest

»I t a j c r n i b r o j t r i n a e s t o s t a o j e z a s t r a š u j u ć i !«

izabran slučajno? Hugo poziva na svoju orijašku gostbu trinaest kipova vitezova, ali oni ne mogu ostati trinaestorica za stolom, a da ne donesu nesreću. Trinaest znači četrnaest, jer postoji i ugostitelj, smješten u sredini, koji predsjeda i koji uostalom vidi u trinaestorici samo svoje kamene slike. Ako pije za Tacita, čujemo: pijem za autora djela N a p o l e o n l e P e t i t !

»Tornjevi s Notre-Dame bijahu H njegova imena!«

Ali H pravoga genija, Homera, samo je sjena, koju baca veličanstveno H posljednjega. Bila su dva Eshila, stari Eshil i moderni Eshil, Shakespeare. »Preostaje — dodaje Hugo — pravo francuzke revolucije, stvoriteljice trećega svieta, da bude prikazana u umjetnosti.« To pravo, kojim se ona poslužila u svietu materije, davši da je zastupa Napoleon, vjerujte, ona nije pustila da zastari u području umjetnosti: W i l l i a m S h a k e s p e a r e je tu, što znači: Hugo je tu...

Ironiju bismo mogli dotjerati daleko. Ona zadržava svoju koristnu ulogu u tome, što služi jasnoći, ali ona ubrzo postaje ograničenošću, a baš sama jasnoća ironije jest prava inteligencija. Poznato je, da je Hugo bio ponosit. Priznajmo, da je imao ponešto razloga da to bude. U svakom slučaju postoji oblik ponosa mnogo nepodnošljiviji od ovoga. To je onaj, koji vječno truje kritiku i koji se sastoji u tome, što prosuđuje i ocjenjuje genija prema mjerama, kojima se služimo za nas sve i za zajednicu ljudi, da prenosi na »rudnike i utrobu ljudskog duha« metar, kojim se mjeri platno, da upotrebljava iste rieči i iste misli za ostvarenje Racina, Voltaira, Rousseaua, Chateaubrianda, Hugoa i lakrdijaša s ugla ili koristnost Akademije.

Ima u W i l l i a m u S h a k e s p e a r u, kao i u svakoj knjizi i svakoj slici, koje uistinu postoje, unapried zauzetog stajališta. Hugo to izražava ovako: »U slučaju Shakespeara sva su se pitanja, koja se tiču umjetnosti, prikazala njegovu duhu.« Kao umjetnik on se izjasnio o umjetnosti. Kao genialan čovjek on se genialno izjasnio o geniju. Kao pristran čovjek on se izjasnio pristrano. On je loše govorio o onome, što nije poznavao, a divno o onome, što je poznavao, a takav je slučaj i samih stručnih kritičara.

Hugo svodi čitavu književnu umjetnost na neki senat jednakih sastavljenih od četrnaest Hugoa. Crte, koje mu služe za obilježje Shakespeara, sasvim isto kao i za dvanaest njegovih predšastnika, stvorene su prema samim osobama onakvog umjetničkog stvaranja, kakvo on izkušava u sebi. I on osjeća to stvaranje, kao što mistik osjeća Boga, kao što filozof osjeća biće. S e n t i m u s, e x p e r i m u r n o s a r t i f i c e s e s s e. Te crte jednako tako nisu portreti, kao što nam Jona i Izaija iz Sikstinske kapele ne daju spodobe biblijskih osoba. U svoje proroke i proročice Michelangelo je ulio stvaralački zanos, koji ga je gonio, njega, njegovo tielo i njegovu dušu, njegovu ruku i njegovu četku na one skele: onaj, koga oni uistinu navješćuju, po licu, koje im je dao, nije razsrđeni Krist iz P o s l j e d n j e g s u d a, to je sam Michelangelo. A ono, što je cvalo u prolaznom tielu i sviesti Michelangelovoj, to je genij stvaralačke ljudske naravi. Isto tako i proroke, od kojih je Shakespeare samo najveći, Hugo je samo gledao kao najavljivače Hugoa. I on ih je ocrtao onako, kako ih je vidio. Ali i sam Hugo i ono, što mi zovemo u jeziku kratkovidnih prekomjernim ponosom Hugoovim, znači tek samovoljne zasjeke na umjetničkom zanosu, na genijevoj stvaralačkoj snazi, na bezličnom ili nadličnom biću, koje odlaže i prekoračuje tiela, imena, djela. I to biće u W i l l i a m u S h a k e s p e a r u prolazi izpred nas kao duh izpred Ezekielova lica. I tu se svaka rieč čini izpraznom izpred ove: On postoji!

Kritika bi imala veoma krivo, da se sablažnjuje zbog takva stajališta, jer je i ona, kad se hoće ostvariti i vidjeti sebe u zanosu nekog bića, koje se kreće, primo-

rana uteći se istom stajalištu. Upoznali smo je u djelu *Evolution de la critique* od Brunetièra. Zašto Brunetière čini La Harpa utemeljiteljem francuzke kritike? Zato, jer je La Harpe prvi kritik-profesor, prvi kritik-govornik, prvi kritik-povezivač. A kako Fénelon nije nijedno od toga, Brunetière ga izključuje iz svoga kritičkog lanca s onim prezirom, s kojim Hugo izključuje Racina iz lanca Trinaestorice. Od čega je načinjen Brunetièrov kritički lanac? On je načinjen od velikih profesora. Koga on naviešta posvuda? Koga on naziva svojim dovršenjem? Sređenu i rječitu kritiku Brunetièrovu. Dokle dopire razvoj francuzke kritike? Do razvojne kritike, do sviesti o razvoju kritike i razvoju književnih vrsta, do Brunetièra — kao što je genij Trinaestorice došao do sviesti Hugoova genija, kao što je trinaest genija zatvorilo svoj krug u Hugou. Ironija je ovdje samo na površini moga govora, ona nije u dubljini moje misli; ja u njoj osjećam tek neku zmijoliku crtu inteligencije. Ako joj zaustavimo tiek, rugat ćemo se Hugou ili Brunetièru. Ako joj sliedimo tok, vidjet ćemo, da njihova iluzija poprima pozitivno i blagotvorno obilježje, koje ju nagoni da stvara bića, koje dovodi do novih razbistrenja, kod jednoga u tajnama genija, kod drugoga u laboratoriju kritike. Bez unapried određenih stajališta ne ostvaruje se ništa. Uočimo ipak tu razliku, da se to Hugoovo držanje slaže s bezazlenom golemošću njegova ja, dok je Brunetièrov *William Shakespeare* sočan kontrast boležljivoj revnosti, kojom je pisac progonio ja u sve književne kutove i zakutke kao metla paučinu.

Spontana se kritika širi razgovorom, stručna kritika brzo postaje književnom poviešću, umjetnička kritika zakreće nabrzo u obću estetiku. Kritika ostaje čistom kritikom tek onda, kad se odupire ovim trima neizbježnim padinama ili pak, što je mnogo bolje, kad kuša da ih sliedi uzastopce sve tri i da im potraži zajedničku crtu vrhunca. Predmet je *Williamu Shakespearu* umjetnost. Ono, što Hugo od početka do kraja nastoji formulirati, elementarni je korien, ili bolje, platonska ideja o umjetnosti, ona, kojoj on osjeća u svome geniju duboku intuiciju, i onakva, da je mogu izraziti bez razlike ovaj ili onaj od trinaest odnosno četrnaest genija, kao što se spinozistička substanca izražava sva u jednom, bilo kojem svojem svojstvu.

»Priroda — kaže on — plus čovječnost, podignute na drugu potenciju, daju umjetnost. To je intelektualni binom. Sada zamienite A + B s posebnim brojem za svakoga velikog umjetnika i za svakoga velikog pjesnika pa ćete dobiti u svojoj mnogostrukoj fizionomiji i svojoj strogoj cjelini svaku ljudsku kreaciju.«

To ide vrlo daleko, i Hugo tu označuje nepristupačni rt ili diamantni šiljak, koji uistinu prevladava u čitavoj kritici: prenieti u red umjetnosti veliki leibnitzovski problem, tražiti ne samo algebru kakvoće, nego algebru takve kakvoće, onoga života u životu, kakav je genij, uskladiti kritiku s tom algebrom, postaviti jednačbe, koje bi bilo dosta označiti brojem, pa da taj broj ostvari koju posebnu umjetnost, koji individualni genij; ali čistu jednačbu, jednačbu neoznačenu brojem, koja bi uviek odgovarala nekom višem znanju, u isti mah abstraktnijem i realnijem, bližem rudnicima i utrobi ljudskoga duha, koja bi bila intuitivnije sjedinjena sa svojim stvaralačkim zanosom. Mi smo ovdje, istinu govoreći, manje u algebri kritike nego u njezinoj mistici: ali nema ničega živog, što ne bi sadržavalo nešto mistike.

Da je takva kritika baš ona, koja ulazi u najdublje žarište umjetnosti, i drugi će nas primjeri o tome uvjeriti. Čitajući ove Hugoove redke i tumač, koji ih sliedi, pomislit će tko možda na Paula Valéryja. I doista djelo *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (s *Digresijom*, koja ga sada popraćuje) upravo je zamišljeno na način sličan *Williamu Shakespearu* i teži istome cilju. Samo je igra još iskrenija. Valéry upozorava svoga čitaoca, da njegov Leonardo nije Leonardo, nego neki pojam genija, za koji je on samo posudio neke crte od Leonarda, ne ograničujući se na te crte i slažući ih s drugima. Tu i na drugim mjestima briga je

Valéryjeva ipak ta idealna algebra, onaj jezik, koji nije zajednički za više redova, nego jednoličan za više redova, koji bi se mogao obilježiti brojkama jednako u jednom kao i u drugom i koji je uostalom nalik na moć sugestije i promjene, koju zadobiva poezija svedena na bitnosti. Ni djelo I n t r o d u c t i o n à l a m é t h o d e d e L é o n a r d d e V i n c i, kao ni druga Valéryjeva djela, ne bi bilo napisano, da piscu nije bilo dano živjeti s pjesnikom, koji je također proigrao svoj život i svoju misao na toj nemogućoj algebri i toj neizrecivoj mistici. Ono, što se nalazilo u mislima Valéryja i Mallarméa, bilo je i u mislima Hugoovim. Čista se kritika ovdje rađa iz istih ledenih izvora kao i čista poezija. Pod čistom kritikom podrazumievam kritiku, koja iznosi ne bića, ne djela, nego bitnosti, i koja u viziji bića i djela vidi tek izliku za razmišljanje o bitnostima.

Ja zapažam tri takve bitnosti. Sve su tri zaokupljale, uznemirivale Hugoa, Mallarméa i Valéryja, sve su im se tri učinile uzvišenom igrom književne misli: genij, književna vrsta i knjiga.

Geniju su posvećeni W i l l i a m S h a k e s p e a r e i I n t r o d u c t i o n. On je najviša slika individuuma, superlativ individualnoga, a ipak je tajna genija u tome, da učini, da izbije individualnost, da bude ideja, da predstavlja iznad invencije struju invencije.

Ono, što u književnosti stoji pače i iznad individualnog genija, ona ideja i izpod nje struja, koja je nosi, jesu oblici književnoga životnog zanosa, koji se zovu vrste. Brunetière je imao pravo, kad je u tome vidio kapitalni problem velike kritike, kojoj teorija o vrstama mora ostati kao najviša ambicija. Njegova je zabluda bila u tome, što joj je strujanje pomiešao s razvojem uzetim prema prirodnom razvoju, i loše naučeno znanje o njemu snabdievalo ga je samovoljnim i obćim elementima; a osobito u tome, što je vjerovao, da ta teorija mora služiti, da se pribave savjeti, kojima kritika može koristno nadariti sadašnje autore. No sigurno je, da vrste postoje, žive, umiru, preobražuju se, a umjetnici, koji rade u samom laboratoriju vrsta, znadu

to još bolje od kritičara. »Epopeja se — kaže Victor Hugo — mogla raztopiti u drami, a plod je te čudesne književne novine, koja je u isto vrieme i družtvena sila, roman.« To je istina, i kad je netko napisao dramu B u r g r a v e s, epopeju L é g e n d e d e s s i è c l e s i roman M i s é r a b l e s, onda on stavlja pod tu istinu mnoge unutarnje stvarnosti, koje kritičari ne stavljaju. »Aristofan — piše on na drugome mjestu — volio je Eshila po onome zakonu srodnosti, koji čini, da Marivaux voli Racina. Tragedija i komedija stvorene su, da se razumiju.« Koji bi kritik po zvanju smislio i rekao bolje? Mallarmé je stvarao poeziju samo zato, da točno odredi bitnost poezije, išao je u kazalište samo zato, da traži bitnost kazališta, i sviđalo mu se da je vidi u lusteru.

Napokon knjiga. Kritika i književna poviest često su imale krivo, što su miešale u isti niz, bacale u isti red ono, što se kaže, ono, što se pjeva, i ono, što se čita. Književnost se vrši u službi knjige, a ipak nema ništa, na što bi čovjek od knjige mislio manje, nego li na knjigu. Knjiga je neko izmišljanje ljudskog duha, jedan datum i jedna poviest, kao Shakespeare i kao tragedija. Hugo je djelomice na tu temu napisao svoj roman N o t r e - D a m e d e P a r i s. Ali čitajte čitav svršetak divne 4. knjige W i l l i a m a S h a k e s p e a r a posvećene Eshilu (od kojega Hugo nije možda deset stranica pročitao), jedno od remek-djela francuzkog jezika i francuzke kritike. Eshil je Eshilov pokret, a Eshilov je pokret pokret njegovih tragedija, koje ne treba zaustavljati u njihovu odjekivanju na atensku publiku, nego gledati, kako su stizale do nas kroz osakaćivanja, nezgode, tisak. Evo, to je taj pokret:

»Prije tiska civilizacija je bila izvrgnuta gubitcima substance. Oznake bitne za napredak, proizašle od toga i toga, filozofa, od toga i toga pjesnika, najednom su nestajale. Jedna se stranica naglo izderala iz ljudske knjige. Za razbaštinjenje čovječanstva od svih velikih oporuka genija dostatna je bila jedna prepisivačeva glupost ili kakav tiraninov hir. Sada nema nipošto opasnosti te vrste. Odsada

vlada nedohvatljivo. Ništa i nitko ne može zatvoriti misao u tielo. Ona nema više tiela. Rukopis je bio tielo remek-djela. Rukopis je bio prolazan i odnosio je sa sobom dušu, djelo. Djelo, izrađen list u tisku, oslobođeno je. Ono je sad samo duša. Ubijte sada tu neumrlu! Zahvaljujući Gutenbergu primjerak se više ne da izcrpsti. Svaki je primjerak klica i ima u njoj svoju vlastitu obnovu, moguću u tisućama primjeraka; jedinstvo je bogato u bezbrojnosti. To je čudo spasilo sveobću inteligenciju. Gutenberg u 15. stoljeću izlazi iz strašne tame vodeći sa sobom odkupljena zatočenika, ljudski duh...

Tužna je stvar reći, da su Grčka i Rim ostavili ruševine knjiga. Čitavo jedno pročelje ljudskog duga, napola srušeno, to je antika. Tu razvalina jedne epopeje, tamo jedna tragedija s porušenim zidinama; veliki iztrošeni stihovi zatrpani i iznakaženi, zabati ideja na tri četvrtine popadali, krnji geniji kao stupovi, palače misli bez stropa i bez vrata, kosturi pjesama, mrtvačka glava, koja je bila strofa; bezsmrtnost u ruševinama. Čovjek sanja strašno. Zaborav, taj pauk, prostire svoje tkanje između Eshilove drame i Tacitove poviesti.«

Poznato nam je, do kakvih je paradoksa Mallarmé dotjerao halucinaciju knjige. A iz kritičkih djela velikog umjetnika Anatola Fransa, iz djela Vie littéraire, bilježka, koja ostaje najdublja, nisu li to njegova razmišljanja o knjigama?

Uz ovu Hugoovu stranicu, koju sam upravo naveo, moći će se uviek ponavljati neumrla rečenica abbéa Morelleta i reći, da nam to ne daje da stvaramo jasne i nove ideje. Znali smo dobro i prije, nego što smo to pročitali, da su se mnoga djela iz starog doba izgubila, i da nam tisak dopušta, te se nadamo, da će se ona bezkonačno sačuvati. Da, ali još jednom ovo nam donosi slike. I možemo mirne duše napisati o liepim romantičnim slikama ono, što smo tako često pisali o elegantnim klasičnim rečenicama, da one povećavaju otčevinu ljudskog duha izražavajući bolje nego itko misao sviju. Što te rečenice, ti osjeti, te slike o knjizi dodaju ovdje našoj otčevini, to je čista sviest ili, još bolje, jako priviđenje te otčevine. Bila bi nizka dućanska zavist izbaciti iz te kritike, kao što je Platon izbacio Homera, božansku rasu nosilaca slika.

Ja sam uzeo za primjer Williama Shakespeara, koji je knjiga-uzorak. Ali moglo bi se izvaditi iz Lamartina, a osobito iz djela Cours familier de littérature čitav svezak genialne kritike (hoću da kažem, kritike, koju je stvorio genij), koja bi bila dostojna Williama Shakespeara. Tkogod piše i bude pisao o Mireilli, ostat će dužan slavnom članku iz god. 1859.

Napokon bi predmet jedne liepe knjige bio definicija romantične kritike i poviest te kritike od Chateaubrianda do sadašnjeg časa, gdje je vidimo, kako se s gorljivim romantizmom obara na romantizam, kao što se nekad obarala na klasicizam. A to je i posve prirodno. Pošto je stručna kritika (sa svojim obligatnim zakašnjenjem za jedno pokoljenje) umetnula romantizam u književni lanac, svakako se antistručna, antisveučilištna kritika morala proglasiti antiromantičnom. Za borbu je čovjeku potreban ne samo neprijatelj, nego i zastava, — klasicizam je imao prednost, što je bio mrtav i što je podavao tek neku poslušnu tkaninu i motku, s kojima se može liepo vitlati.

Vidjeli smo tu umjetničku kritiku kao i kritiku stručnu osobito u njezinu dodiru s prošlošću ili, bolje, sa strujom vječne umjetnosti. Nailazi li ona pred djelima sadašnjosti na iste potežkoće kao i stručna kritika? Da i ne.

Članak o Mireilli ostaje idealni uzor genija, kojega odjednom uvodi na svietlo jedan genij njegova vremena. A ipak solidarnost i simpatije škola, slaganje u pogledima i umjetnosti, koje povezuju različite skupine i različite obitelji umjetnika tiekom jednog istog pokoljenja, uključuju svakako usluge te vrste. Brojni su pisci, koje su u književnost uveli članci slavnih drugova. Tim su se člancima pridružile i nagrade, s pomoću kojih obće priznati autori rađaju za slavu mlade; ali napokon jedan glas znači kri-

tiku samo toliko, koliko šutnja može biti rječita: držimo se tu onoga, što je napisano.

Ono, što je napisano, zaslužuje često malo skučen naziv, kojim smo najprije označivali cielu umjetničku kritiku, naziv kritika ateliera. Istina je, ne bismo nikad pomislili, da ga primienimo na članak o Mireilli: jer upravo ni Lamartine ni Mistral nisu ljudi ateliera, škole; s njima prelazimo u homerski sviet, i pisac iz Mâcona obraća se piscu iz Maillane kao Alkinoj Uliksu. Ali kritika naših književnih ateliera, naših prvih parižkih ateliera donosi nam najpomiešanije proizvode. Manja je tu izmjena krilatih rieči nego izmjena čas semanike (biljka) i metlice, čas strjelica i kamenja. Sve dotle, dok je ona samo podstrek starih mladima ili pak smjerna studija kakva početnika, koji služi majstoru kao famulus, ona igra skromnu, ali korisnu ulogu, ona daje književnosti sa spomena vriednom uglađenošću i bezplatnošću onu razširenost, bez koje ne može biti književnost kao ni druge struke. Ali atelieri teže da postanu kapelice, kapelice da postanu tvrđave. Oni, koji poznaju književnu geografiju, znadu, da je u Parizu sviet od pera sastavljen u čudnoj raznolikosti od četvrti, koje odjeljuju lanci, koje nadvisuju kule, odakle svake vrste molitvenika padaju kao raztopljeno olovo i bodljikave strjelice. Atelierska je kritika kritika književnih stranaka. Književna republika ima na strani srdca lievu obalu, a na strani ruke desnu obalu — srdce je toplo, ruka je okretna — ako je gledamo s desne obale, lievu obalu prikazuje Odéon, a ako je gledamo s lieve obale, desnu prikazuje sajam na trgu. I tima dvjema klasičnim podjelama dodaje se mnogo drugih, veoma zamršenih. Sve je to život umjetničke kritike. To je što više život kritike ukratko, jer smo je vidjeli podieljenu na tri suparničke četvrti, u kojima od jedne prema drugoj vlada nerazumievanje i padaju epigrami. Ne jadikujmo, što su tri. Pače dodajmo im još i četvrtu, slobodnu obćinu, predgrađe, kuće u šumi, za oblike kritike, koji će se činiti da slabo ulaze u sklop našega grada s tri četvrti.

SUD I UKUS

Brunetière, izrazujući načela dogmatičke kritike, pruža, rekli smo, kao predmet kritici ove tri radnje: prosuđivanje, razvrstavanje i razjašnjavanje. Priklanjajući, s nešto ograničenosti i pristranosti, Brunetièrovu misao na stranu škole, mogli bismo reći, da su to upravo tri funkcije, koje su potrebne profesoru. On mora prosuditi radove, koje mu njegovi učenici predaju: on ih mora razvrstati, osobito u Francuzkoj, gdje pitanje mjesta i nagrade igra golemu ulogu; on mora napokon razjasniti način, na koji je trebalo obraditi predmet, i načine, kojima se učenik približio ili udaljio od dobroga. Ali posljednje dvie radnje dolaze samo kao posljedica prve. Takav je kritik najprije sudac, on zauzima uzvišeno sjedalo, odakle besjedi, proglašuje, zaključuje, propisuje, nagrađuje i uživa.

Manje ambiciozni kritici, neodlučniji, nepostojaniji, koje ne muči, kao Perrina Dandina, strast suđenja, rado bi zamienili taj glagol i tu naviku ovom rieči: uživati. U kritici imajte ukusa, a bar jedan dio ostaloga dat će vam se još uz to. Bez milosrđa — kaže sv. Pavao — ja sam tek jedan cimbal. Što je kritik bez ukusa? Netko je rekao braći Goncourt, koji to prenose u Journal: »Uzporedba nije plemenita, ali dopustite mi, gospodo, da uzporedim Taina s lovačkim psom, kojeg sam imao. On je tražio, on je zaustavljao, on je divno vršio sve prepredenosti lovačkog psa; samo nije imao nosa, bio sam primoran prodati ga.« To je tek samo napola nepravedno prema Tainu, kod koga je osjetljiva oštrica ukusa bila zarana nadomještena govorničkim nadomjestcima. Uostalom čini se, da postoji neki

antagonizam između moćne govorničke sposobnosti (ustmene i pismene, jer je Taine bio govornik samo na papiru) i oštra, uređena i budna ukusa. Onima Gargantuama, koji su sposobni da pojedu pet hodočastnika u svojoj salati, mora da nedostaje sladokusne profinjenosti sladokusaca. A kritik-govornik tražit će osobito od knjiga, da mu pružaju izliku za liepa uobćavanja. Ciceron, zaštitnik toga staleža, kaže nam, kad bi mu bilo i dano da proživi i drugi život, on ne bi upotriebio nijedan njegov djelić za čitanje lirskih pjesnika. I on je imao veća pluća nego nos.

Ali napokon ne ljutimo se mi na branitelja, nego na sudca ili, bolje, ljutimo se na shvaćanje kritike, koja smatra prosuđivanje svojom najhitnijom zadaćom i svojom najprečom potrebom. Sainte-Beuve, govoreći o D' Aguesseauu i izlažući ukratko tom prilikom jedan odlomak od Saint-Simona, kazuje nam, da je D' Aguesseau sačuvao pod kancelarijskim grimizom svoje navike državnog odvjetnika i »nije se mogao odlučiti bilo u čemu da zaključuje, da zgrabi konačno onaj mač duha, koji mora uviek pratiti točnu vagu, da presieče na vrieme ono, što bi inače bilo u opasnosti da se ovjekovječi«. No da li ćemo mi ono, što je u poglavara pravde bila pogrješka, nazvati jednako težkom pogrješkom u kritičara? Sainte-Beuve nam ovdje govori o vagama i maču. To su svojstva božice Temide. Da li ćemo ih staviti bez promjene u ruke desetoj muzi, kako je Voltaire zvao kritiku? Montaigne je žalio, što sudci ne mogu u nekim zamršenim slučajevima svršiti razpravu ne presudom, nego ovom izjavom: »Sud tu ne razumije ništa.« Ne znam, da li je Montaigne imao pravo, ali u stvari, prema zakonu, sudac ne može nikada odbiti da sudi. On može izreći odluku zbog nenadležnosti, koja se temelji na nedostatku pravne nadležnosti njegova sudišta, ne osudu zbog nenadležnosti, koja se temelji na njegovu nedostatku intelektualne nadležnosti. Ako ne zna, kako će suditi, neka čini kao Bridoye, neka baca kocke.

Da li kritik baš mora izricati sudove? Da li ćemo smatrati, da je onaj duhovni mač, o kojem govori Sainte-Beuve, mnogo djelatniji od mača, kojim kritik, kad postane akademik, naoružava svoj miroljubivi bok? Ako kritik teži za tim, da postane kancelar, pokreće ga, kao d' Aguesseaua, najnerazboritija težnja: to je uostalom stupica, koju mu obično pruža đavo, da ga privuče politici, pa radilo se tu o Brunetièru nakon njegova pohoda Vatikanu ili o Lemaîtru nakon njegovih manje strogih pohoda. Opasno ludovanje za dostojanstvima! varava zamamnost grimiza! Ne pristaje li bolje kritici da se drži svoga mjesta državnog odvjetnika, da prepusti braniteljsku klupu govornicima, a sjedište sudcima? Braniteljska je klupa mjesto za autore, a sjedište je mjesto za jedinoga sudca, koji nije kritik, nego publika. Dobar kritik, kao i državni odvjetnik, nastoji da prodre u osjećaje stranaka i njihovih branitelja, da u tim obranama vodi račun o pretjerivanju i o zanatu, da upozorava sudca na zavaravanje, što je svagdanji kruh braniočtva, a osobito kad je umjestno, da prikloni na jednu stranu odluku, i poimence također — kao što on i ima pravo na to u mnogim slučajevima — da ne dopusti pače ni predosjetiti nikakav zaključak, da bude strogo nepristran pred sudcem, da nagomila razloge za i protiv pitajući se: Kako će se, vraga, odatle izvući? Sudac se izvuče uviek. Sudac se uostalom može izvući i samo privremeno, i nisu riedki slučajevi, da kritika prevlada sud, u kojem vage triumfiraju nad mačem. To biva onda, kad državni odvjetnik tako dobro uravnoteži razloge za i protiv, da se razprava čini kao podesna da potraje bezkonačno, da izbjegne — kao prsten dima, koji se neprestano oblikuje — maču, koji drži, da će ga presjeći. Takav je slučaj bio i s onim razpravama između staleža, koje su trajale tri stotine godina. A takav je i slučaj velike kritičke razprave, koja također traje već tri stotine godina pod tolikim uzastopnim oblicima: razprave starih i mladih. Kritik, koji se iskreno odluči, koji presuđuje za stare ili za mlade, čini mi se mnogo manje razumnim, manje pravim i čistim kritikom od onoga, koji razumije proces u njegovoj nuždnosti i njegovoj trajnosti, u njegovu

pokretu stezanja i raztezanja srdca kao duboki ritam naše književnosti.

* * *

Kritik brani ljudski duh od automatizma. Ali njegov bi najbolji način, da čini tu uslugu ljudskom duhu, bio možda taj, da se sam počne braniti od svoga vlastitog automatizma, od prirodne kosine, kuda ga vodi njegovo vršenje službe. Naši su moderni sumnjivci govorili s gađenjem o »strašnoj zanesenosti za sigurnošću«. Nemojmo je nadomještati smiešnom zanesenosti za nesigurnošću, ali plašimo se toga držanja, koje kritiku čini tako brzo nepodnosivom i glupom: manija imati pravo, uviek pravo, pravo, kad se ustaje, pravo, kad se lieže, pravo za ručak, pravo za čaj u pet sati, pravo u željeznici, pravo u novinama, pravo na svojoj katedri . . . Kritik govori o onome, o čemu su pisali drugi. On govori u dvie stotine redaka o onome, za što je neki autor trebao dvie, tri, deset godina stvaranja. On o tome sudi prema onome, što mu je taj autor rekao, on mu daje poduku sjedeći na njegovim ramenima i rado pušta, da ljudi, zbog ovoga položaja, drže, kako je on veći od pisca, da on zna više od njega, da bi on bolje napravio od njega. Govorilo se o Guizotu: »Ono, što je čitao toga jutra, on vam o tome govori, kao da to zna već čitavu vječnost.« Guizot bijaše govornik, kao što i Brunetière bijaše govornik. U Ciceronovu O r a t o r u vidimo, kako nam Kraso govori veoma ozbiljno, i kao da je to za govorničtvo oznaka slave, da govornik, kad mora govoriti o nekoj nauci, koju ne poznaje, treba samo da pita one, koji je poznaju, i on će onda o njoj govoriti mnogo bolje, nego što bi oni sami govorili. Govornik je ovdje za nas samo glava povorke onih sličnih vrsta, političara, novinara ili kritičara, koji uviek imaju pravo. Ali uzmite, da je, namjesto pred težkim Rimljanima, Krasova rečenica bila izrečena u Ateni svršetkom 5. stoljeća, i da se neki Sokrat našao pri tom razgovoru. On bi bez sumnje govorio ovim riečima: »Prijatelju dragi, kome ćeš ti, koji ne poznaš jednu nauku, govoriti o

toj nauci bolje od onih, koji je poznaju? Hoće li to biti onima, koji je poznaju, ili onima, koji za nju ne znaju?« Trebalo bi ipak priznati, da će to biti onima, koji je ne poznaju. A onda bi Sokrat zaključio: »No pa jedina usluga, koju bi ti učinio tim neznalicama, bila bi, što bi izmienio njihovo neznanje u neznanje trostruko. Jer ponajprije, oni i dalje ne će znati; zatim, misleći, da ti znaš, oni ne će znati, da ti ne znaš; i konačno, misleći, da ćeš ih ti naučiti, ne će znati, da ne znaju.« Time bi Sokrata smatrali mjeriocem buhinih skokova, cjepačem kose na četvero, budućim izpijačem kukute. A ipak, ako je tko utjelovio i utemeljio kritički duh, to je Sokrat, koji je tako dobro znao, da ništa ne zna.

Čovjek, koji hoće da djeluje na publiku ustmenim ili pismenim govorničtvom, primoran je gaziti nogama onaj kritički genij; on ne smije reći, da ne zna ništa: on mora dati razumjeti, da zna sve . . . Izpričavam se, što opet navodim Cicerona, ali ja sam ga već nazvao zaštitnikom govorničkog staleža i time vrlo obrazovanim čovjekom. U istom djelu on govori preko Antonija: F a t e o r e n i m, c a l l i d u m q u e m d a m h u n c, e t n u l l a i n s e t i r o n e m a c r u d e m, n e c p e r e g r i n u m a t q u e h o s p i t e m i n a g e n d o e s s e d e b e r e. Govornik treba da predočuje čovjeka spretna, izkusna i da se ne pokazuje nikada u položaju naučnika, stranca, učenika. Pa zašto? Važna je ovdje rieč i n a g e n d o. Zato, jer je u času i stanju r a d n j e, i jer radnja znači odluku; raditi znači biti siguran ili pak pričinjati se sigurnim. Sa stajališta javnog govornika Antonije i Kraso imaju u glavnom pravo, jer ako se govori javno, čini se to stoga, da se zadobije odluka, da se odredi radnja, ili da je spriečimo nekom proturadnjom iste prirode, kao što je radnja. A da li je isto sa stajališta kritičara, koji nas ovdje jedini zanima? Da i ne. Da, sa stajališta govorničke i dogmatičke kritike, koja ima svoja prava i svoje područje. Ali ne sa stajališta kritike, koja je jednostavna, duhovna razonoda duha, koja ne smjera ni na kakav praktični cilj, koja više nastoji da osvietli vlastite misli, nego da o njima uvjeri, — sokratska

kritika, koja se nimalo ne protivi tome, da je smatraju kao tiro ac rudis, peregrina et hospes, — akademska kritika u dobrom smislu rieči, to jest ona, koja proizlazi iz Academusovih vrtova, iz dialožkog duha, iz Sokrata i Platona, iz Plutarha i Montaigna.

* * *

Ovaj je zaobilazak bio potreban, da se suprotstavi, u nekoj mjeri, sud prema ukusu. Daleko je od mene pomisao braniti kritici da sudi, to jest da u obća pravila, u zakone, koji bi bili prihvatljivi za svakoga, u službene odluke utvrdi osobne osjećaje. To je baš i sama građa ljudskog družtva, ta igra i čini, da mi živimo ne kao osamljene jedinice, nego kao uređene skupine. Svi znamo, da se, ako i nema književnog codexa, stvorilo bar neko književno pravoznanstvo, da neki sudovi o djelima iz prošlosti imadu snagu običaja, da se u čovječanstvu stvara neke vrste sud mrtvih, koji daje ili koji uzkraćuje slavu, i da bi na primjer uzporedba između Miltona, koji u Francuzkoj nema dvie stotine čitalaca, i kakova romana s nakladom od dvie stotine tisuća načinila u očima samih čitalaca toga romana — prema izreci Villiers de l' Isle-Adama — dojam neke uzporedbe između žezla i para papuča. Nije potrebno, u tome pravcu, probuđivati staru svađu između kritičara-impresionista i kritičara-dogmatičara, koja je cvala u vrieme Brunetièra, Lemaîtra i Anatola Fransa. Ali, s druge strane, u književnoj građi sud sam po sebi ne utemeljuje ništa. Sud je odredba razuma, a razum ne ocjenjuje književna djela, nego neko posebno stanje osjećajnosti, koje se zove ukus. Treba se čuvati i ne zamjenjivati onako različite stvarnosti, kao što su inteligencija, moralni zakon i ukus. Zakoni su inteligencije zajednički svima ljudima: geometrija i fizika, uzročnost i pojam svrhe postoje pod istim licem za sve duhove. Moralni su zakoni zajednički svima razumnim bićima: mogu zamisliti — kaže od prilike Kant — razumna bića, koja nemaju istu matematiku kao mi, ali ne mogu zamisliti takvih, koja bi, primivši kakvo dobročinstvo, morala ne biti zbog toga zahvalna. No ima

li zakona ukusa jednako zajedničkih? Doista, estetski život nije predan individualnoj anarhiji, i on sadrži zajedničke struje ukusa, koji mogu zbližiti i vrlo udaljena pokoljenja, i kojima je najsavršeniji uzor ono, što bi se moglo nazvati velikom arterijom, glavnom nutrinom ukusa: klasični lanac Zapada, koji za nas ide od Homera do Anatola Fransa. Ali ove su struje mnogostruke. One su razpodieljene na rase, jezike i pokoljenja, a misao o zajedničkom estetskom ukusu, pa i u samom pravu, za čitavo čovječanstvo, koje bi se po inteligenciji i moralu dielilo na velike stranke, puka je tlapnja. Ukus Zapada i Iztoka, francuzki i englezki ukus, klasični i romantični ukus sačinjavaju mnogo neodklonjivih suprotnosti ljudske prirode, estetskih protuslovlja, kojima kritika ne će nikada naći rješenja.

To nas ne smije spriečiti da govorimo o dobru i o lošu ukusu, da vjerujemo u dobar i u loš ukus, ili bolje, u dobre i u loše ukuse. Ali moramo oprezno postupati i činiti razlike.

Taine je osjećao velik prezir prema Victoru Hugou i više od njega volio je Mussetovu poeziju; Brunetière je mnogo više volio stihove Sully-Prudhomma nego stihove Baudelaira. S druge strane dajte čitati svojoj pazikući i svojem malom dječaku djela Porteuse de pain i Education sentimentale: njima će se više svidjeti Porteuse de pain. Hoćemo li stoga bez razlike reći, da Taine i Brunetière, vaše diete i vaša pazikuća imaju loš ukus? Nikako. Tu su veoma različiti slučajevi.

Ako je Taine volio više Mussetove stihove od stihova Victora Hugoa, glavni je tome razlog, što se u Tainovo doba francuzka književna publika dielila na dvie publike, od kojih je svaka imala različit ukus: klasična publika i ukus, romantična publika i ukus. Taine, koga je njegov temperamenat nosio prema drugome, bio je u stvari poezije privezan za prvo svojim visokoškolskim odgojem. Slično je Brunetièrov ukus odgovarao velikim dielom francuzkom sveučilištnom i klasičnom ukusu između 1870. i 1890. god. Tako bogata književnost, kao što je francuzka, narod stvoren od tako različitih elemenata i tako raznolikih kultura, razdob-

lje, u kojemu protivničke stranke i protivnička pokoljenja nastavljaju borbu pod likom živućih, uključuju taj estetski pluralizam i tu estetsku raznovrstnost. Sainte-Beuve stvara pače od iztaknutih, izključivih i oprečnih naklonosti, kod protivnih priroda uvjet za djelatan, koristan i živ ukus. Postoje — kaže on — pred djelima iz prošlosti tri vrste duhova: najprije ravnodušni, nehajni; »drugi bi opet htjeli goniti više zečeva u isti mah i obuhvatili bi u svojoj radoznalosti i svojoj ljubavi množtvo autora-ljubimaca ne znajući pravo, s kojim bi počeli. Ovi duhovi nisu ravnodušni kao oni; oni nisu mlaki, nego su malo prevrtljivi i razuzdani: bojim se, da smo, mi kritici, u njih zaljubljeni. Ali dobri i hvalevriedni su oni duhovi, koji imaju u prošlosti sasvim jasan ukus... To su napokon oni, koji se usuđuju imati strasti, udivljenja i koji se toga drže«. Bogata i zdrava književnost ne podnosi dakle individualnu prašinu ukusa, kao što je ona prašina, do koje bi doprla impresionistička kritika, niti razumsko jedinstvo ukusa, kao što bi ga htjela nametnuti dogmatska kritika, nego pluralizam ukusa, mnogobrojnost, koja bi se općenito mogla svesti na malobrojne stranke, dvie ili tri, pluralizam, koji uvodi u književnost blagotvorne duhove razpravljanja, dialoga i oprečnosti.

Nazivi dobar i loš ukus opravdat će onda svoje postojanje tek u krugu tih velikih stranaka ukusa. Predpostavljati Musseta Victoru Hugou ne znači nipošto kod klasika znak loša ukusa, nego predpostavljati Bérangera Mussetu oznaka je goreg ukusa. Ne znači loš ukus predpostavljati Mistrala Baudelairu ili Baudelaira Mistralu; nego stavljati u isti red Roumanilla i Mistrala ili Rollinata na visinu Baudelaira.

Kad netko više voli roman Porteuse de pain nego roman Education sentimentale, daje dokaz loša ukusa. Zašto? Jednostavno zato, što su roman-feljton ili roman za djecu najgori primjeri, koji se obraćaju na čitaoce, nesposobne da čitaju što drugo. Oni, koji mogu čitati sve knjige, pisane u različitim katovima književnosti za različite katove družtva, uživaju samo u knjigama određenog smjera, a ne uživaju nikada u drugima, — i samo

su oni jedini nadležni. Nema drugog kamena kušnje osim tog izkustvenog mjerila, onoga, koje je Stuart Mill primienio na svoj moral užitka. Bolje je — kaže on — biti Sokrat u zatvoru, nego zadovoljena svinja. Zašto? To nije mnienje svinje. Takvo nije mnienje mnogih ljudi. Kako ćete to dokazati? Nije potreban — kaže Stuart Mill — bolji dokaz od ovoga. Jedino Sokratovo mnienje zaslužuje da bude uváženo. Sokrat je mogao često osjetiti, tokom svojih sedamdeset godina života, stanje tjelesnog zadovoljenja, iznad kojega se svinja ne uzdiže, ali protivno nije istinito, i svinja ne može upoznati intelektualna i moralna zadovoljstva jednog Sokrata. Onaj, tko je sposoban osjetiti mnogo različitih užitaka, jedini je nadležan da ih i ocjenjuje. Tako je isto i u stvari ukusa. U ukusu je sadržana raznolikost, kultura, mogućnost i navika uzpoređivanja.

* * *

Ali čuvajmo se onoga, što je veoma važno: ne treba tražiti, u tim stvarima ukusa, točnost. Protiv točnosti moramo se braniti kao protiv najopasnijeg neprijatelja ukusa i zdravog procjenjivanja ukusa. Točnost, potrebu i sredstva točnosti dala je — rekao je pravo Henri Bergson — ljudskoj inteligenciji matematička kultura Grka; oni su dali čovjeku nedostiživo sredstvo djelovanja na tvar, i svaki put, kad se radi o stvaranju ili ostvarenju Partenona, Andromahe, Herojske simfonije, točnost podaje umjetniku polugu, s kojom on podiže bučni sviet svojih misli. Ali koliko Atalija ili kakva simfonija pokazuju točnosti u autora, koji ih je stvorio, pače i u izdavača, koji nam ih predaje, toliko bi bilo smiešno tražiti točnosti u osjećajima, koje nam ta djela daju da osjetimo, tražiti od Atalije kao onaj matematik: »Šta to dokazuje?« ili razčiniti jednu simfoniju na jasne misli. Liepo, ostvareno točnim sredstvima, utvrđuje nejasna i zamršena stanja. Dakle, ukus pripada području dojma, ne području stvaranja. Govor nas ovdje obavješćuje. Mi rado govorimo o jasnoj umjetnosti Racinovoj i Stendhalovoj. Ali da izrazimo veoma dobar

ukus, ne kažemo nikada, da je to točan ukus, mi ga nazivamo tankoćutan ukus ili pak siguran ukus. Kakva je razlika između tankoćutnosti, sigurnosti i točnosti? Tankoćutnost je osjećaj vrstnoće i složenosti. Sigurnost je odsutnost bojažljivosti i okllevanja. Točnost je umjetnost da se uspješno preobrazi kakvoća u količinu i da se pronađe neki praktičan i jednostavan ekvivalenat stvarnoj složenosti. Točnost služi umjetnosti djelovanja. A što je ukus? Umjetnost uživanja bez ikakve koristne svrhe. A užitak nije nikada jasan. Mi uviek lokaliziramo naše boli, ne lokaliziramo gotovo nikada naše užitke. ili činimo to samo onda, ako oni postaju veoma površni.

Odsada dakle ukus nije podesan za definiciju, jer definicija donosi točnost. Marmontel — koji živi u stoljeću definicija, i da definira ukus za Enciklopediju — može samo objaviti u prividnost definicije neobjašnjiv značaj ukusa. On ga upravo definira kao »onaj takt duše, onu urođenu ili stečenu sposobnost, da netko razumije i najviše voli liepo, vrst nagona, koji prosuđuje pravila, a sam ih nema«.

Ali kako su jezik i stil sredstva jasnoće i točnosti, postaje težko, da se o ukusu izreče bilo što, što ne bi zbog prekomjerne jakosti izazivalo pogrješke, i što ne bi tražilo da ga se uravnoteži i izpravi nekim stajalištem, ako ne protivnim, a ono bar kontrastnim. Ukus, rekli smo, sadržava kulturu, mogućnost zbliženja između raznolikih umjetničkih dojmova. Pače i kada publika u kazalištu pljeska kakvu liepu komadu, oklievamo reći, da publika ima ukusa. Čini nam se, kao da se ta riečsmije primieniti samo na obrazovane ljubitelje, koji su vidjeli mnogo komada, koji su kadri uzpoređivati ih, pratiti ih od jednih do drugih kao neki pokret. Ali s druge strane osjećamo dobro, da ukus ne bi smio biti bezkonačno proširen, i da bi ga kultura i odviše široko izkustvo napokon olabavili i uništili. Sainte-Beuve u odlomku, koji navodimo, naznačuje to raztezanje ukusa kao jednu od opasnosti za kritiku, vidi dobro uravnotežen ukus samo u »obiteljima duhova«, a obitelji, narodi znače ravnodušnost ili neprijateljstvo prema drugim obiteljima ili drugim narodima. Između sektarizma ukusa i njegova kozmopolitizma pravi ukus, fin ukus prihvaća srednji naziv, koji nije točno utvrđen — srednji naziv, koji je smješten u čovjeku — mjera, umjerenost — a ne u stvarima, jer bi ove obitelji duha, jedne prema drugima, različite i suparničke, prekrile samima sobom čitavo polje ukusa. Ali kakvo je to čitavo polje, koje se ne bi moglo ostvariti u individualnoj sviesti, i koje bi u jednom individuumu postalo odsutnošću ukusa ili ravnodušnošću prema njemu? Ovdje zadiremo u filozofski problem kategorija: nemojmo ići dalje...

* * *

Druga potežkoća. Budući da je ukus — kažemo mi — neke vrsti uživanje u umjetničkom djelu, a ne njegovo stvaranje, on ne podnosi točnosti, ali kritika, koja je nešto drugo nego umjetnost proizvodnje, također je nešto drugo nego jednostavan ukus. Ona se ne prikazuje samo kao umjetnost zaslađivanja, kao umjetnost uživanja, nego i kao umjetnost razumievanja pomoću razuma i pače još kao neka umjetnost stvaranja. Mora se dakle dopustiti, da kritika mora tražiti — pače i uz opasnost, da malo i ošteti ukus — što je više moguće točnosti. Kritik može razjasniti geometričaru, da Atalija dokazuje nešto, ali u vrsti onoga, što je — kako je govorio Pascal — istina zaslađivanja, a ne istina, koja se može dokazivati; glasbeni kritik može, što više, mora pronaći i dati osjetiti u svome tumačenju i svome razjašnjavanju — a to su činovi, stvaranja — nešto od neograničene točnosti, koja bi bila prisutna pri sastavljanju simfonije i u spretnosti njezinih izvađača. Kritik nije umjetnik, ali nije niti jednostavni ljubitelj; on je dionik dviju priroda. I baš zato, što je dionik druge, koja ne podnosi točnosti, ne treba uveličavati točnost, s kojom bi on bio dionik obiju. Osim toga kritika nije samo umjetnost uživanja, nego i umjetnost utvrđivanja ukusa. Voltaire, Sainte-Beuve, neka određena porodica kritičkih duhova, utvrdili su, kaže se, ukus u pogledu francuzke klasične književnosti. Jedna druga po-

rodica književnih duhova, njemačkih, englezkih, francuzkih, utvrdila je, čini se, i u manjoj mjeri, ukus u pogledu shakespearske i romantične književnosti. Ali što znači utvrditi ukus? Kritika učvršćuje ukus, koji je već utvrđen; ona dodaje utvrđenosti razloge i sviest o toj utvrđenosti, i to je dragocjeno. Ona joj dodaje, u istoj prilici, i običajnu sjajnost i vanjsku usklađenost, a to je opasno. Kritika može prekriti ukus, kao izvor pod šljunkom, i to ne samo kod čitaoca, koji prima gotove sudove, nego i kod samog kritičara, koji zaboravlja na zadovoljstvo u uživanju radi zadovoljstva u prosuđivanju i razvrstavanju, to jest na užitke ljubavi radi užitaka ambicije. Sretan je život — kaže Pascal — onaj, koji počinje s ljubavlju, a svršava s ambicijom. Ali koji ambiciozan čovjek na vrhuncu svojih uspjeha ne žali za svojim mladenačkim ljubavima? Koji kritik, koji je dostigao čas, kad može suditi i kad može razjašnjavati, ne žali za svojim čitanjima sa dvadeset godina, u kojima je samo mislio na uživanje, i od kojih mu je svako razdiralo po jedan zastor svieta?

* * *

Čuvajmo se, u kritici, kao od najgore opasnosti, samog nepovjerenja u užitak, nepovjerenja, koje uzima podmukli moralni obraz i koje je izkušavanje đavlovo. Gledajte u ovim Brunetièrovim redcima opasan odlomak o ljubavi prema ambiciji: »Mi smo sudci, jedini sudci, koji postoje, za naš užitak, ali nismo sudci za vrstnoću našeg užitka; a vlast, koja o tome odlučuje, nalazi se izvan nas, jer je ona bila prije nas, i jer će nas ona nadživjeti.« Jasno je, da mi nismo sudci u stvari higienske vrstnoće našeg užitka: sudac je liečnik. Mi smo sudci njegove moralne vrstnoće: sudac je naša moralna savjest. Ali mi smo jedini sudci njegove hedonističke vrstnoće, njegove vrstnoće užitka, jer užitak sam po sebi ne može biti stvar vlasti (autoriteta). Vrstnoća nekog užitka postoji samo u odnosu s drugim užitcima, s kojima ga uzpoređujemo. A to je malo prije rekao Stuart Mill. Čovjek, koji je okušao mnogo raznolikih užitaka, kadar ih je uzporediti i birati, a tako ima i književnih užitaka, kao što ima i drugih. Od našeg užitka u zadovoljenjima pravimo pouku, možemo pače koristiti se tuđim izkustvom ili dati drugome da se okoristi našim. Znamo, da duhovni užitci — pod uvjetom, da nisu izključivi i da ne sadržavaju druge, kao što temeljna nota sadržava svoje skladnosti — nadvladavaju druge užitke, mi ih osobito rado usavršujemo, mi povećavamo tankoćudnost ukusa, s kojim ih osjećamo; i podržavamo, koliko možemo, to područje našeg života uz druga područja, koja idu uzporedo s njime ili ga prekrivaju ili ga potiskuju: područje struke, područje morala i područje vjere. Ako vršimo kritiku, nastojimo, pišući, povećati svoje užitke — užitak osjećanja, užitak razumievanja — i dati našim čitaocima da ih osjete. Ali đavo je tu, vječni Pakostnik, i dolazi da nas izkušava. To je Paphnusovo izkušenje u romanu *Thaïs*. Nesebična ljubav postaje ambicijom. Ne zadovoljavamo se, što usavršavamo i profinjujemo svoj ukus, nego nastojimo da ga preobrazimo ne samo u ukus za drugoga — a to i jest razumna svrha kritike — nego u sveobći ukus, neograničen ukus, to jest u autoritet. Autoritet, to je velika rieč. Treba da postoji, kako kaže Brunetière, vlast, koja odlučuje o vrstnoći našeg užitka. Kad bismo tu vlast smjestili u sebe, u sigurnost i u savršenost našeg ukusa, nastala bi samo poluambicija. Razuman čovjek ne ide tako daleko u tom pravcu, on poznaje sebe kao pogrješivo, promjenljivo i loše obaviešteno biće, i onda treba da ambicija, žeđa za vlašću uzmu krinku, krinku nesebičnosti. *Non nobis domine, sed nomini tuo da gloriam.* Ambiciozan čovjek ili vjerski fanatik djeluje kao predstavnik Božji, čovjek častoljubiv ili politički fanatik kao sluga svoje domovine. Oni su dobronamjerni, oni varaju sami sebe, ali ne varaju svakoga. Slično kad kritik smješta izvan sebe onaj dogmatski autoritet, koji sieče i koji odlučuje, kad se jednostavno izdaje kao njegov tumač, vjerujte, da je to obćenito način, kako da samom sebi podieli lik vječnosti. Kuda on zapravo smješta taj autoritet? U bezličnu kritiku, u bezlični ukus, gdje negativni

prefiks briše osobu drugih samo zato, da ostavi cielo mjesto njegovoj osobi.

Vlast, koja odlučuje o vrstnoći užitaka, vlast, koju publika priznaje nekome kritičaru, a sastoji se u tome, da je odvrati od nekih književnih užitaka, lakih, ubrzo dosadnih, i da je primami k drugim užitcima, najprije pomiešanima s mukom, a ubrzo divnima, ta se vlast ne nalazi izvan kritičara, nego upravo u njemu. Ona se stapa s njegovom osobom i nije drugo nego blistava moć njegova ukusa. »Vlast je — kaže veoma izpravno Faguet — stvorena jednim dielom na nadležnosti, koju publika osjeća i priznaje u vama; jednim dielom na nepristranosti, za koju znate dati dokaza; jednim dielom — i ovaj je važniji, nego što se misli — na moći nad samim sobom, na svladavanju samog sebe, što publika napokon opaža u vama, i, da izrečemo sve, vlast nad publikom je iznad svega izmienjena i prenesena vlast, koju imate nad samim sobom.« Zapamtite, da je jednako s vlašću otca, učitelja, starješine kao i s vlašću kritika. Znati zapoviedati u prvom redu znači zapoviedati sobom.

Ali zapoviedati sobom znači vršiti neku stegu, dakle postoji neka stega ukusa, neki odgoj ukusa. I zaista postoji odgoj ukusa, koji je slavio Brillat-Severin, a stručni kušaoci bordeauxa ili burgundca ne stvaraju se u jedan dan. Tako pošavši od užitka dolazimo, u stvari ukusa, do stege, to jest do napora. Nema u tome protuslovlja. Radi se jednostavno o tome, da se u njezinu pokretu i u njezinim složenim oblicima zahvati složena psiholožka i književna stvarnost, i koja, slabo prikladna za točnost u svojoj djelatnosti, još je to manje u svojoj definiciji.

* * *

Mjesto da definiramo ukus, bolje je pokazati ga, kao što je Diogen pokazivao kretanje. Gdje ćemo ga pokazati u čistu i iskrenu obliku? Kod umjetnika? Ne baš tamo. Umjetnik je stvoren za stvaranje, a još jednom, ukus sam po sebi ne stvara ništa. Umjetnik s previše ukusa dolazi u opasnost da se ne usuđuje dosta, da se ne zna baciti usred

vode, da bi mogao plivati. Stvaranju je najprije potreban zanos, a ukus služi samo kao nadzor zanosu. »Zanos — piše Diderot — ima pravac, koji mu je svojstven; on prezire poznate staze; bojažljiv i oprezan ukus bez prestanka okreće oči oko sebe; on ne poduzima ništa na sreću, on se hoće sviđati svima, on je plod uzastopnih ljudskih stoljeća i radova.« Drugim riečima, ukus se vježba samo na onome, što jest, na ostvarenim djelima. Čim se radi o stvaranju nečega, što je sasvim novo, ukus je sàm nemoćan.

Hoćemo li dakle kod kritičara naći ukus u čistu obliku? Opet ne. Jasno je, da ukus mora biti glavni dio kritike. Ali kritik ne mora samo uživati; on mora još i razumievati i stvarati. Ma kako malo dogmatičan bio, on mora nastojati dokazivati, uređivati i graditi. I njemu je potreban onaj zanos, koji Diderot suprotstavlja ukusu, i koji znači mužki elemenat stvaranja.

Možda bismo mogli vidjeti ukus u čistu ili gotovo čistu obliku kod nekih amatera, onih, koje Voltaire naziva književnicima, koji ne pišu, i kod kojih djelatnost ukusa može sačuvati onaj najviši začin: nesebičnost. Ni umjetnik ni kritik ne mogu, ako već ne doći do toga stanja, a ono bar ostati u tom stanju nekoristoljubiva ukusa, u tome višem sladokustvu, gdje još vriede samo užitak, osjećaj, prelivi, promjenljivosti ili pomrčine užitka. Kao što sretni narodi nemaju poviesti, i ovi ljudi od ukusa ne pišu knjiga, ali ipak treba uzeti svoj primjer iz knjiga, ja ću ga dakle uzeti iz knjige, koja je od svih napisanih knjiga najmanje knjiga, od autora, koji je najmanje autor, od Montaigna.

* * *

Ako je ikada kritika na svojim crtama, koje su danas muževne, ozbiljne i umjetne, mogla prikazati ono, što Fénelon hvali kod Homera, ljubku jednostavnost jednog svieta, koji se rađa, ako je ukus, sasvim sam u svoj svojoj cielosti, mogao biti jednog dana jedini užitak i jedina briga nekog čitaoca knjiga, to mi nalazimo zacielo kod Montaigna, a osobito kod Montaigna iz posljednjih godina, iz

kule, iz treće knjige — kao neko dragocjeno vino na vrhuncu zrelosti, pročišćene vatre — inteligentna i sviestna. Onda se, kao kitica svieća i tielo, ujedinjuju u ukusu užitak i dalekovidna sviest o užitku. »Ako mi tkogod kaže, da znači ponizivati muze, kad se njima služimo jedino kao s igračkom ili razonodom, samo što ne kažem, da je svaka druga svrha smiešna. Živim od dana do dana i, s oproštenjem govoreći, živim samo za sebe: moje se osnove tu završuju. Studirao sam mlad, da se iztaknem; malo kasnije zato, da se malo opametim; u ovaj čas zato, da se veselim; nikada za dobit.« Da se veselim! Gledajte ga, kako skače od veselja oko stihova, u kojima je Vergilije ocrtao ljubav Vulkana i Venere, kako kao temelj svojem čitanju ili svome sjećanju podaje onoj Veneri, koja »nije tako liepa, kad je sasvim gola i živahna i požudna, kao što je ovdje kod Vergilija«, puteni i razbludni sviet svojih misli i svoga mesa, kako izvlači iz književne ljepote čitavo obećanje sreće ili čitav dio užitka. Ukus je tada još samo jedno od imena užitka. Kritiku čistog ukusa, t. j. čisto estetskog ukusa, kritiku, u kojoj sud čuva uviek nepovredivo sam cviet osjeta, u kojoj se finoća izpravne misli stapa s oštrinom savršena užitka, svakako vjerujem da je utemeljio Montaigne, i da se ona ponovno pojavljuje kod nas nakon njega tek s nekim Chateaubriandovim rečenicama, nekim stranicama Sainte-Beuva, toga književnog kanonika. Pogledajte u osmom poglavlju treće knjige stranicu o Tacitu, pročitajte u trideset i sedmom poglavlju prve knjige onaj čudesan odsječak kritike, a to je uzpoređenje crta u petorice latinskih pjesnika o Katonu tankoćutan način, na koji su oni razvrstani, prikazani u oblicima i pokretima užitka. »Dakle dobro odgojenu djetetu morat će se pričiniti, u uzpoređenju s drugima, prva dvojica dosadnima, treći snažnijim, ali je taj propao zbog pretjerivanja u snazi; morat će pomisliti, da bi tu bilo mjesta za još jedan ili dva stupnja invencije, da se dođe do četvrtog, nad kojim će ono sklapati ruke od udivljenja. Kod zadnjega, koji je odmakao za neku udaljenost, za koju bi se ono zaklelo, da je ne može izpuniti nikakav ljudski duh,

začudit će se, ukočit će se od čuda ... Već od moga prvog djetinjstva poezija je imala ono, čime me je znala ganuti, zanieti. Ali taj tako živi osjećaj, koji je u meni po prirodi, različito se mienjao prema raznolikim oblicima ... Ponajprije neka vesela i domišljata fluidnost, zatim oštra i uzvišena subtilnost; napokon neka nova i postojana snaga. Primjeri će to bolje izreći: Ovidije, Lukan i Vergilije.« Ovi redci dolaze od iste ruke kao i neki dojmovi senzualne ljubavi, kojih se nitko više ne bi usudio izreći nakon E s e j a. Ali kad se hoće govoriti o užitcima, koji su dobro poznati papiru, ne može se drugačije, ni u bolje određenim izrazima, ni s drugačijom brigom za izpravnost, nego što kakav sjajan poznavalac vina izlaže i objašnjava svoje osjete o vinima najbolje vrste. Načelnika Bordeauxa zapala je dužnost da uzdigne književni ukus na visinu takvih kušanja vina.

IZGRADNJA U KRITICI

Ukus se u kritici ne definira, kao što ni ravna crta u geometriji. A ipak je on sadržan u osnovi kritike, kao što pravac u temelju geometrije. Ali kad bismo, u nedostatku definicije, htjeli označiti jedno od iztaknutijih obilježja ukusa, čuvali bismo se jako, da ga ne prikažemo kao najkraći put od jedne točke do druge. Neka nitko ne ulazi ovamo, tko je samo geometričar! Ako sud djeluje u ravnim potezima, u ukusu se podrazumieva vijugava crta, živa krivulja. »Kritika iz klasičnih stoljeća — kaže Faguet — radije se trudila da dade u čistim izrazima jasne misli, nego da strpljivo i strastno prolazi put misli, na što ona uistinu uobće nikako nije ni pomišljala.« Onda je kritika iz prošlih vjekova imala ili je trebala imati sasvim krivo! Strpljivost i užitak, u stvari ukusa, jesu kakvoća i njezina nagrada, koje idu držeći se za ruku. Strpljivost da prolazi ne samo put misli, nego i put oblika. Čovjek je — rekao je Anaksagora — razuman, jer ima ruku. U tome je uostalom tek početak kritike, i onaj, tko bi se kod toga zaustavio, zaslužio bi gnjevne poglede Brunetièrove i obtužbe zbog dvostruke razuzdanosti...

Kad nam Faguet kaže, da kritika iz klasičnih stoljeća nije nipošto pomišljala na to, da prihvati te krivulje vijugave crte, amforu Horacijevu, bok Lalagin, mi mu odgovaramo, mi smo mu već odgovorili: A Montaigne? Ali izuzetak potvrđuje pravilo, ili bolje, on utemeljuje pravilo. A rieč Faguetova mi se čini opravdana, ne unatoč Montaignu, nego pomalo zbog Montaigna.

Doduše, nitko bolje od Montaigna ne predočuje taj zaljubljenički izcrpljivi put misli, koji Faguet drži vlastitošću moderne kritike, iako i samom Faguetu nedostaje strpljivosti, i premda je njegova kritika više mozgovna nego strastna. A prvi put, prva i postojana misao, oko koje se Montaigne zadržava i za koju osjeća užitak, to je put njega samoga, misao o njemu samome. Taj put on nije nikada dovršio, tu misao on nije nikada izcrpao. Plutarhovi likovi, knjige iz vlastite knjižnice daju mu neprestano prilike da proširi taj put vlastnika, on je predteča, on je učitelj strastne kritike na način Sainte-Beuvov, i nitko iz nje nije izbio finije vrške od njega. Da, ali upravo Montaigne ne pripada »klasičnim stoljećima«, i, ako baš nisu klasični vjekovi, u najmanju se ruku veliko klasično pokoljenje izgradilo protiv njega. Ono je bilo klasično samo zato, što je moćnim naporom premašilo Montaigna, nadvisilo Montaigna stavljajući ga u isto vrieme nepravedno i koristno izvan zakona.

U jednom od veoma osrednjih izdanja Montaignovih, u izdanju Panthéon littéraire, nalazimo neprocjenjiv dokumenat, kojega nema ni u jednom drugom. Radi se o popisu svih izdanja Eseja, koja su objelodanjena od god. 1580. do 1836., što ga je sastavio dobar montanist doktor Payen. Po tome se vidi, da je bilo po prilici jedno izdanje na svakih pet godina. Ali u tom lancu ima jedan prekid, jedna rupa.

Ne rupa, nego otvor, strašna i široka rana! To je rupa, koja ide od 1669. do 1724. godine. To je veliko Montaignovo međuvlađe. Kroz petdeset i četiri godine ne izlazi ni jedno jedino izdanje Eseja. A te petdeset i četiri godine odgovaraju velikom klasičnom razdoblju, gospodovanju Racina i Bossueta, materialnom vladanju Ljudevita XIV. i duhovnom vladanju Port-Royala. Potrebna je ta rupa u Montaignovu utjecaju zato, da francuzki klasicizam učini svoju rupetinu. Urok je odstranjen velikim i liepim izdanjem Costa god. 1724.; i još se ono ne pojavljuje u Francuzkoj, nego u Londonu, sedam godina prije Voltairova dolazka u Englezku. Posrednik po svome

datumu između *Lettres Persanes* i *Lettres philosophiques*, ono naznačuje, da se otvara novo francuzko razdoblje, da se slobodni duh 16. stoljeća ponovo pojavljuje pod novim licem, i da će se skupina Montaignovih prijatelja ponovo osnovati, razmnožiti i oživjeti. »Luda zamisao, koju je imao Montaigne, da slika sebe!« — uzvikivao je Pascal i sav Port-Royal iza njega i čitavo klasično pokoljenje iza Port-Royala. Ali Voltaire, navodeći tu rečenicu u svojim *Remarques sur les Pensées de M. Pascal* od god. 1728., odgovara: »Krasna zamisao, koju je imao Montaigne, da slika sebe!« A god. 1746. pisao je de Tressanu: »Kako je vapijuća nepravda reći, da je Montaigne samo tumačio stare! On ih navodi u zgodan čas, a toga tumači ne čine. On podupire svoje misli mislima svih velikih ljudi iz staroga doba; on ih prosuđuje, on se bori s njima, on razgovara s njima, sa svojim čitaocem, sa samim sobom; uviek izvoran u načinu, kojim prikazuje stvari, uviek pun mašte, uviek slikar i ono, što ja volim, uviek znajući sumnjati.«

Čestitajući de Tressanu, što je pomogao Montaignovu stvar, dodao je: »Vi time branite svoga otca i sebe samoga.« Kažimo danas o Voltairu, mi, kritičari: »On time brani našega otca i nas same.« U ovo nekoliko redaka on je sjajno definirao ne samo Montaigna, nego i nuždni dio dobre kritike. Ne zaboravimo posljednju točku i volimo je kao Voltaire. *Znati sumnjati!* Kritika je najprije bila takva u Grčkoj: nauka o sumnji. *Criticos* se borio protiv *grammaticosa*. Dok je *grammaticos* oživljavao, učio i recitirao svaki stih svoje *Iliade*, možda ga izgovarao kroz nos, kao puritanac svoju Bibliju, *criticos* je znao sumnjati, da li je taj i taj stih od Homera, pronalazio umetnuta mjesta, kao što je Launois pronalazio svetce, upotrebljavao je kod Homera tu nauku o sumnji, onu metodu djela *Histoire critique*, koja je, veoma mudro primienjena od Richarda Simona na Stari Zavjet, tako žestoko razbjesnila Bossueta: jer veliki biskup klasičnog pokoljenja znao je mnogo stvari, ali nije znao sumnjati.

A ipak to Montaignovo međuvlađe, koje trajaše više od pola vieka, taj veliki san našega otca, koji ide od 1669. do 1724. god., nije bio kritici bezkoristan, on joj je dopustio da stekne ono, što joj je nedostajalo, i, možda, da sklopi bogatu ženitbu. Znati sumnjati pokoljenje pred Bossuetovim naučilo je od Montaigna, i to s Descartesom. Sumnjati, za Descartesa, značilo je odbacivati piesak. Ta zašto? Da se pronađe litica. A kad je jednom litica pronađena, radi se o tome, da se gradi. Ne znam, da li kritička razdoblja i organska razdoblja dolaze jedna za drugima, kao što bi to htjeli saint-simonovci. Ali ona kritička i organska razdoblja, što sačinjavaju lanac i okostnicu družtvenog života, također su lanac i okostnica prave, podpune kritike. Pošto su naučili sumnjati, trebalo je naučiti graditi. Brunetière, koji je slabo znao sumnjati, trudio se da dobro gradi, da baca govornički, kao neki Ciceron Branquebalme, rimske vodovode, i zato se dao voditi od Bossueta, kao Dante od Vergilija. Znati uživati, znati sumnjati, oboje se mienja jedno u drugome u živim prelivima. Ali znati graditi, znati poučiti, to je druga operacija kritike, u kojoj nas je mogla poučavati jedino velika »ustanova« klasičnog doba.

* * *

Kao ta ustanova takva je velika razlika između spontanog kritika i kritika po zvanju ili, jednostavnije, između čitaoca i kritika. Montaigne je u životu, između polica, koje drže njegove knjige, i bielog papira, koji je pripravan na igre guščjeg pera, čitalac, divan čitalac, ali mi, Francuzi, ne mislimo, da je to kritik. *Mi*, Francuzi, kažem, jer je stajalište stranaca u tome nešto drugačije. Saintsbury, u svojoj velikoj poviesti kritike, daje liepo mjesto Montaignu, kojega Brunetière u svojoj *Evolution de la Critique* uobće ne spominje. Saintsbury uostalom daje svojoj knjizi nadpis *History of civilisation and literary taste*. Za nas naprotiv poviest se ukusa odje-

ljuje od poviesti kritike. Mi razumievamo pod kritičarom čovjeka, koji čita neku knjigu, ne jedino, ne glavno da iz nje crpe neki užitak (čitaočev užitak postaje ubrzo kritičareva dužnost, kao što užitci medenih mjeseci postaju bračna dužnost), nego da je smjesti u neki poredak, da o njoj misli prema nekom redu.

Velika stručna kritika, koja ide od La Harpa do Brunetièra, priviknula nas je na to. I upravo se radi o kritici, a ne o poviesti književnosti. Nemojte mi predbacivati kakvu zbrku, koja bi mogla postojati tek u vašem duhu. Poviest književnosti onakva, kako su je shvaćali benediktinci, kakvu je nastavljaju toliki izvrstni učenjaci, opet je nešto drugo. Ona se sastoji u tome, da priča poviest knjiga i pisaca u vremenu, a ne da vadi iz te poviesti, kao kritika, obće razloge, prividne zakone, glavne crte pisaca i razdoblja. Histoire générale de Port-Royal od don Clémenceta djelo je iz književne poviesti, a Port-Royal od Sainte-Beuva djelo je književne kritike. Stvarati književnu poviest znači bilježiti neki poredak, poredak vremenski. Stvarati kritiku, bar u Francuzkoj, znači stvarati neki poredak ili, bolje, poredke. S toga stajališta, isto kao što su se u arhitekturi razlikovali redovi, mogla bi se i u kritici prepoznati četiri reda, hoću da kažem, četiri sustava obćenitih ideja, koja daju stvarne i žive kritičke likove, i od kojih svaki odgovara možda posebnoj porodici kritičkog duha ili, bolje, konstruktivnih duhova primienjenih na kritiku. Ja ću nazvati ta četiri reda: generički, tradicionalni, suvremeni i lokalni. Prvi se gradi oko ideje vrste, drugi oko ideje tradicije, treći oko ideje pokoljenja, četvrti oko ideje kraja. Odmah ću se objasniti.

* * *

Čitava je klasična kritika u Francuzkoj nastala povodom problema književnih vrsta, koji je zauzimao u kritici sve do 19. stoljeća isto tako zamašno mjesto kao problem kategorija u filozofiji srednjega vieka. Jednako zamašno i iste prirode. Problem je vrsta i problem kategorija i, što više, problem platonskih ideja; problem, koji sve filozofije samo pomlađuju. Onaj, koji sebi ne postavlja pitanje vrsta, isto tako nije kritik, kao što nije filozof onaj, koji sebi ne postavlja problem ideja. A imati filozofski i kritički genij ne znači postavljati sebi te probleme jedanput u životu, nego znači živjeti s njima (htjedoh reći, spavati s njima), ne rješavajući ih nikada podpuno i nikada ih ne izcrpljujući. Iz toga, što neki problem nije izcrpljiv, duhovi ograničena pogleda povlače taj zaključak, da je on nerješiv i, zatim, da je absurdan.

Ja sam čovjek — govorio je Gautier — za koga vanjski sviet postoji. U 17. i 18. stoljeću zovu kritičarom, u Francuzkoj, čovjeka, za koga postoje vrste. Vi ste toliko bolji kritik, što su vrste za vas stvarnije. Evo, što kaže pisac, u kome se završila i razbistrila stara kritika, Marmontel: »Bolji kritik mora dakle imati u svojoj mašti toliko različitih uzora, koliko ima i vrsta. Slabiji kritik je onaj, koji, nemajući iz čega da sebi stvara one uzvišene uzore, povezuje u svojim sudovima sve uz djela, koja već postoje. Kritik-neznalica je onaj, koji ne poznaje uobće ili koji loše poznaje te predmete, koji se uzporeduju.«

Ponovno nailazimo na Chapelainov i Boileauov rod: kritik je čovjek, koji pozna prirodu svojstvenu svakoj vrsti, pravila, na koja ta vrsta mora pobuđivati, uvjete, kojima mora djelo zadovoljavati, da postane suglasno s njome. Ali ta je teorija i starija od Chapelaina. Ona kruži kroz čitavo staro doba. Ona je rođena s Platonom u atenskim školama. Ona dopušta, da u umjetnosti postoje jasne ideje i uzori, koje velik umjetnik prenosi. To je smisao slavnog Ciceronova teksta o Fidijinu olimpijskom Jupiteru: »Ipsus in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quem intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.« I tu species eximia, u Oratoru, Ciceron se trudi da oslobodi za govorničku umjetnost:

Danas nitko ne bi podržavao takvu teoriju. Nitko ne vjeruje u postojanje idealnih estetskih tipova, epopeje posebno, elegije posebno, tragedije posebno i posebno govorničtva, koje bi tipove bolji umjetnik gledao i nasljedovao, bolji kritik gledao, a ne mogao nasljedovati, i koje bi bolje bilo dati nižem umjetniku, da ih vidi, i on bi ih mogao nasljedovati, kad bi ih bolje vidio. Ali ako je ta teorija tvorila za dugo vremena glavnu gredu kritike, to je zato, što je njezino drvo bilo ipak dobro, što je ona činila usluge, što je odgovarala jednoj pragmatičkoj istini, a nema pragmatičke istine, koja se ne bi mogla kakvim okolišanjem uglaviti na živoj istini.

Misao o vrsti regulatorna je misao, neodvojiva od kritike; pogrješka je u tome, što u njoj gledaju misao neodvojivu od umjetnika. Naprotiv, ništa opasnije za umjetnika. Vjerovanje u neku epsku vrstu, u pravila epske vrste otrovalo je francuzku književnost od Franciade do Martyrs. Didaktična i abstraktna ideja tragedije bila je najgora mora za Corneilla i Racina. Psiholožki nije ništa lažnije od Ciceronove rečenice. Ne događa se nikada, absolutno nikada, da genialan umjetnik ima pred očima, prije nego što je stvorio djelo, uzorak toga djela. On ima namisli, on stvara osnove, ali umjetničko stvaranje sastoji se u tome, da stvaralac premašuje te namisli i razbija te osnove. Kipar misli na svoj kip, prije nego što ga napravi i praveći ga, ali ga vidi tek u času, kad ga vidimo i mi, t. j. kad je dovršen. Isto je tako i s književnim vrstama. Stvarati u jednoj vrsti znači dodavati toj vrsti. Dodavati toj vrsti ne znači suglasiti se s onim, što je bilo prije nas, nego znači promieniti mu oblik, premašiti ga. Ako je umjetnost čovjek pridodan prirodi, stvaranje je umjetnik pridodan vrsti. Umjetnikov unutarnji genij, mjesto da upućuje njegovu ruku na sličnost vrste, upućivat će je prije na njezinu nesličnost. Vrsta je iza umjetnika; ona nije pred njime.

Samo, kritik se ne vlada kao umjetnik. On ne mora stvarati umjetničko djelo. On ne gleda umjetnost pred sobom. On vidi sva umjetnička djela iza sebe kao već gotove stvari. Njegov je zanat promatrati ih u njihovoj skupnosti, zapažati njihove obćenite crte, a iz tih obćenitih crta on stvara ona obćenita bića, t. j. vrste. Marmontel kaže, da se kritika pojavljuje tek onda, kad ima više proizvoda u svakoj vrsti; kad se naviknemo razvrstavati ih; kad odaberemo, da od toga načinimo ideal vrste, iz svakoga od njih najvažnija svojstva, koja nisu nikada ujedinjena u jednom jedinom proizvodu. Time u glavnom priznajemo, da su vrste tek bića razuma, koja su stvorili kritičari, a koja su koristna kritici. Psiholožka je tvorba vrstâ kod kritičara nalik na tvorbu obćenitih ideja i generičkih bića u ljudskoj inteligenciji.

Kritik se iz toga izvlači dosta dobro, jer poznaje mnogo djela, jer je već po zanatu naviknut izlučivati iz njih obćenite crte i jer, ne stvarajući umjetnička djela ili bar ne stvarajući jako izvorna, čuva pred umjetničkim djelima drugih neku nepristranost, neku stručnu ravnodušnost. On ima sreću da se kreće bolje negoli umjetnik u tome svietu vrsta. Umjetnik, kad govori o vrstama ili o svojoj vrsti, tri četvrt vremena govori o sebi i o svome načinu rada. Neprestano autor Williama Shakespeara između svoja dva zrcala. Veoma dobronamjerno zatvara on svoju vrstu u granice svoga djela. Kad Lamartine ili Leconte de Lisle misle, da pružaju neku teoriju pjesničtva, shvatite, da svaki daje teoriju svoje poezije i pretvara spontano navike svoga genija u zakone jedne vrste. Didaktički imperialist, koji driema u srdcu svakog pisca, uživa. Paul Bourget, koji je u početku bio izvrstan kritik, a kasnije romanopisac, imao je običaj da razpravlja ili, bolje, da odlučuje o teoriji i umjetnosti u romanu. S jedne strane, po njemu, velika je odlika romana kompozicija, a s druge strane roman ne smije biti previše pisan. U stvari, P. Bourget nam daje teoriju svojih romana, koji su vrlo dobro građeni i prilično slabo pisani. U svietu slika postoji jedna povlaštena slika, a to je moje tielo. U svietu je romana prirodno, da za P. Bourgeta postoji povlašteni roman, t. j. njegov. Ali kritik ostaje neovisan o tima povlaštenim, pojedinačnim, koristnim sustavima. On

sebi umišlja, da je duša bez tiela. Autori sa svoje strane umišljaju si, da su muževniji od njega, koga uzporeduju s čuvarom saraja. Bilo s tim metaforama kako mu drago, kritikova je zadaća, da izvana gleda djela, koja autori gledaju iznutra. I kad vidi na primjer, da bi definicija njegove vrste prema romanopiscu P. Bourgetu došla do toga, da izluči roman Education sentimentale, koji nije komponiran, a koji je dobro pisan, on traži drugdje, mrmljajući da je gospodin Josse zlatar.

On traži drugdje, ali ipak traži isto, t. j. jasnoću i teorije o vrstama. Možda je velika Brunetièrova zasluga, što je nakon Nisarda obnovio taj pojam književnih vrsta, vezan uz klasičnu kritiku, i koji je Sainte-Beuve ostavio u sjeni. Činjenica je, da je književnost prošlosti razdieljena na vrste, a također je činjenica, ako jedan Flaubert onako podpuno slavi slavlje u romanu, a onako temeljito propada u kazalištu, da se uzrok tome mora tražiti ne samo u književnom značaju, koji je svojstven Flaubertu, nego i u značaju, koji je svojstven romanu i kazalištu, i da se pitanje: zašto je on propao u kazalištu? može riešiti, samo ako se poznaje poseban značaj, koji razlikuje kazalište od onoga, što nije kazalište. Brunetière je ustanovio, da je ovdje kritika zalutala iz dva razloga. Ponajprije, ona je pomiešala zakone s pravilima, ona je držala, da nas kritika može naučiti proizvoditi epopeje i tragedije. »Iz toga, što poznajemo na pr. zakone, neke bar životne zakone, iz toga ne sliedi, da bismo mogli stvarati i sam život.« Na drugome mjestu ona je držala, da su vrste ustaljene stvarnosti, dok se vrste razvijaju. I Brunetière govori pravo. Ali duh klasične kritike, za koji je držao, da ga je protjerao kroz vrata, vraćao mu se kroz prozor. Kritik — prema njemu — ne može davati pravila autorima, ali on može obavješćivati autore o prirodi i granicama njihove vrste, o uzorima, koje treba nasljedovati (Balzaca za roman), o najboljem načinu, da joj se nastavi razvitak. S druge strane Brunetière je ovjesio svoj razvitak književnih vrsta o teoriju, koja je danas oborena, Spencerovu, koja uzima čak ovo, da se radi o tome, da se razjasni osobito stvaralački čin, i koja nanovo sastavlja razvitak — kaže Bergson — s odlomcima onoga, što se već razvilo, pokušaj još mnogo izprazniji u književnosti nego u bilo kojem drugom gradivu, jer književnost zadržava samo djela genija-stvaratelja, punog stvaratelja, zadržava ih to prije, što su ona više nepredviđena, a manje nadahnuta prošlošću, manje sastavljena od odlomaka onoga, što se već razvilo. Odtuda Brunetièrov neuspjeh, ali poučni neuspjeh, neuspjeh, koji se mogao dogoditi samo jednom velikom kritiku, koji nas postavlja na put poslušnije i življe istine, i koji nas mora potaknuti, da ponovno prihvatimo, prema novim izrazima, vječni problem vrsta, kao što se danas u svim područjima ponovo prihvaćaju drugi problemi razvitka.

* * *

Publika je — piše po prilici Voltaire — sastavljena od kritičara, koji uobće ne pišu. Kritici su opet umjetnici, koji nikako ne stvaraju i, kako smo rekli, duše bez pojedinačnog tiela. Ali u tom svietu ne može postojati duh bez tiela. I samo družtvo, koje je neka duhovna stvarnost, ima neke vrsti tielo. Tako kritika, nemajući onih pojedinačnih tiela, kao što su romani ili drame, gradi sebi ona obćenita tiela, u isto vrieme abstraktna i umjetna, a to su književne vrste. Tako isto mogu se vidjeti prava bića, prava tiela u tim predajama, u tim književnim nizovima, koje odvaja, koje razvija, koje sređuje stručna kritika. Još nedostignut ideal te kritike čini se da je jedna od onih velikih perspektiva, koje poznaju samo jednu crtu, poput Bossueta, kao njegov Sermon sur l'unité de l'église ili Discours sur l'histoire universelle. Kad kažem, da ga nije dostigla, znači, da ga nije jasno izrazila u kojoj znamenitoj knjizi. Ali ona je u njemu mislila, ona je na njega mislila uviek, ona je živjela u njemu i po njemu. Za francuzku kritiku postoji književni slied u smislu, u kome Bossuet govori o Suite de la religion, t. j. jedan lanac u životu, klasični lanac.

Uzastopnost triju klasičnih književnosti, grčke, latinske i francuzke, »velika stoljeća«, koja se u njima podudaraju, sveze, koje se u njima očituju, skupine, koje se u njima uravnotežuju, duh pravila, mjere i čovječnosti, koji u njima kruži, sve, što je za nas sadržano u rieči klasicizam, to je veliko središte kritike, kraljevski put, na kojem ona gleda, kako književnost napreduje kao dobro uređena procesija. To je stajalište, koje stranci mogu samo vrlo težko razumjeti. Za Francuza ne postoje dvie starine, postoje tri, grčka, rimska i francuzka iz 17. stoljeća. Klasično se postavlja za nas, kao što je površina bila za pitagorovce, s tim brojem tri. Pojam klasičnoga ne silazi samo od grčkoga prema francuzkome, on polazi i od francuzkoga prema grčkome. Neki pristaša Racinov veli o Homeru: On je naš! — kao što talatokrat iz Englezke kaže za neki otok: On je naš!

Taj su lanac proživjeli umjetnici iz 17. stoljeća. Ali kad je romantizam došao da ga razkine, nastavila ga je u mislima kritika. Kritika ga je održala, povećala, utvrdila u toliko više, što je od njega učinila svoje vlastito područje, i što je estetski lanac postao lanac čisto kritički. Sainte-Beuve piše: »Revolucija, koju je uveo Cousin u književnu kritiku, sastoji se upravo u tome, da se s razdobljem 17. vieka postupa, kao da je ono već bilo staro doba, da se proučavaju i po potrebi obnavljaju njegovi spomenici.« Time je izkazana velika čast Cousinu, njegovoj govorničkoj paradi o Pascalovim P e n s é e s i njegovim strastima za liepe dame iz doba pobune Fronde. Ali točno je, da je takvo bilo djelo kritike iz 19. stoljeća, a ponajprije i ponajpače djelo autora P o r t - R o y a l a. Razlika između Voltairova i Sainte-Beuvova vremena ovdje je veoma jaka. U velikim ljudima iz S i è c l e d e L o u i s XIV. Voltaire traži uzore. U svojim »starčićima« iz Port-Royala Sainte-Beuve, koji u njemu obnavlja duh Montaigna, traži sasvim protivno, navlastito neki poviestni alibi, zadovoljstvo da se uživaju životi i duše, koje nitko manje od njega ne pomišlja nasljedovati, i koje su za nepristrane kritičare, za amatere, za inteligentne znatiželjnike podpunoma svedene na jednu sliku. U tom istom članku Sainte-Beuve je dodao: »Je li moguće, da je za Francuzku već počela era tumača klasika, i da je na nama od sada, kao naše najglavnije djelo, izrađivati naš inventar? To je predviđanje, koje uzalud pokušavam odstraniti. Da, bojim se kadikad, da ne bi učitelj, sa svojim divnim stilom (radi se o Cousinu!), postavio stupove s Partenona kao pročelje kakvoj školi Bizantinaca.« Ima toga. Na sreću kritika je, zahvaljujući osobito Sainte-Beuvu, izvršila prilično dobro tu zadaću, i ta zgrada, kojoj Cousin prinosi svoj tutorski nos, uspieva da dovede u sklad Partenon s Bossuetovom kupolom, D e o e r e x i t V o l t a i r e iz 18. stoljeća, srušenu i kićenu gotiku Chateaubrianda i tribunu samog Sainte-Beuva, odakle nam je tako elegantno udešena perspektiva cjeline.

Tu klasičnu zgradu — na koju očigledno nije pomišljao, sve do 18. stoljeća, nijedan od velikih pisaca, koji su u njoj zastupani i koji je sačinjavaju — možemo nazvati velikom gradnjom francuzke kritike. Pravi kritik živi vrlo rado kao kakav kanonik u sjeni te katedrale, zauzima svoje mjesto u koru, svetkuje blagdane njezinih svetaca (to i jest razlog za stogodišnjice). Ali kritik, koji ne kritizira kritiku i bogove kritike, samo je polukritik. Taj klasični lanac mnogima je teret. Možda će doći čas, kad će nam se učiniti jednako bezkoristan i jednako tajnovit kao i lanac Moustiersov s njegovom zviezdom. I ne ćemo nipošto izazivati prvotne ikonoklaste, rušitelje iz 1793. god. Gledajte Julesa Lemaîtra, koji se tuži, što »nisam uobće slobodan pred većinom klasičnih djela, što ih ne mogu više vidjeti onakva, kakva jesu, ili da o njima dobijem čist i neposredan dojam, i što tako sumnjam u iskrenost svojih najstarijih i najpravovjernijih udivljenja: jer ja ne ću nikada znati, da li sam ih naučio od svojih učitelja ili sam ih osjetio spontano, da li su mi ona bila nametnuta predajom ili su izbila iz dubljine moje utrobe«. To je uostalom i malo naivno. Tradicionalno i spontano odgovaraju jasnim pojmovima, a ne psiholožkim stvarnostima. Nitko ne može odieliti u sebi, upoznati

u čistom obliku ono, što mu dolazi od neke predaje, ili ono, što mu dolazi od njega samoga: život uključuje ne samo jedno i drugo, nego nerazlučivi spoj jednoga i drugoga. Samo kritik, koji gradi ideje, pravi lanac, obilježuje put, otvara drvored s pojmom klasične predaje. Velika francuzka škola stručne kritike u 19. stoljeću živi od toga pojma, a Lemaîtrova je skrupula skrupula seminarista, koji izpituje svoju vjeru. Tradicionalna vjera ipak se povratila u crkvu, koja trenutno nije služila vjeri, a to je bio mozak autora Contemporains. S tom uzporedbom kritike i crkve, koju razvlačim već na dvie stranice, čini se kao da izvodim mučnu metaforu, ali primjer mi dolazi odozgo. Gledajte dakle s Brunetièrom, kako se sviestna i uređena kritika stavlja uz Bossueta, kako mu uzima biće i ritam:

»Iako se od Vergilija do Racina sve promienilo, ono što je unatoč svemu identično ili analogno među njima, jest to, što čini temelj ljudske prirode, to, što nam mora poslužiti, da upoznamo same sebe, to, što naši osjećaji imaju obćenito i osebujno; to je vlast, koja nas obtužuje zbog hirovitosti ili neobičnosti, svaki put, kad su naši plodovi — pod izlikom, da su naši — u protivnosti ili u proturječju s njome. Zaviđati kritici ili osporavati joj pravo, da sebi prisvaja tradicije, znači upravo oduzimati joj pravo na obstanak.«

Čujete li, kako u tim Brunetièrovim redcima odzvanja biskupska palica i korak iz djela Avertissement aux protestants?

Ideja klasične predaje, Kule učitelja, što je nalik na Kulu Božju (Cité des maîtres — Cité de Dieu), ideja Apoteoze Homerove uostalom samo je jedan, glavni od nizova, što ih je stvorila kritika, da vidi jasno, da misli logično, da govori s autoritetom. Kad hoću da o književnom 19. stoljeću vidim predočbu u isto vrieme organičku i jednostavnu, što vidim? Nizove, predaje, u kojima okupljam pisce: niz autora, koji nastavljaju predaju 18. stoljeća i predaju ideologa, niz romantika, niz romanopisaca, nakon Balzaca. Kad sam već jednom zamislio te nizove, ja ih kvarim više ili manje; ja vidim na pr., kako se niz 18. stoljeća i niz romantički ukrštavaju kod Taina i kod Flauberta. Ja svijam svoje ravne crte u krivudave, kad hoću da stisnem jače; izpravljam krivudave crte u ravne, kad hoću da dovedem u red ideje. Takav je to posao. Ne bih mogao učiniti ništa dobro, da ne stvaram te nizove; ne bih mogao učiniti ništa istinito, da se njima podvrgavam.

Nisard i Brunetière podavahu na pr. u francuzkoj književnosti veliku važnost nizu kaćiperstva. Prema Brunetièru postoje u Francuzkoj »dvie predaje, koje se pobijaju, a uspievaju se pomiriti samo kod veoma velikih pisaca. Iznad njih jedni su gaulois, a drugi précieux«. Francuzki će duh biti temperamenat jednoga i drugoga. Niz ponešto umjetan, ali u glavnom praktičan. On nije bezkoristan razdoblju, kao što je naše, u kojem smo vidjeli, od Mallarméa do Giraudouxa, preporod ili, ako hoćemo, preobrazbu precioznoga (kaćiperstva).

Naše je pokoljenje upoznalo jedan znamenit lanac, koji je kadkada odjeknuo bukom polemike i staroga vojničkog željeza. To je lanac romantičkog 19. stoljeća bačen do Rousseaua. Seillère je dao u brojnim svezcima sliku uzastopnih »rousseauovskih« pokoljenja. Nacionalistička kritika, sastavljena od pisaca južnjaka, skovala je taj lanac i zazvečila je bučno (fen de brut!) i sjajno tim đavolskim lancem. »Ženevljanin« je postao načelo zla, izhodište književnih izopačivanja i političkih katastrofa, romantizma i demokracije, kao i »prljavi Belgijanac« nakon afere Port-Tarascona. Jedan je antiromantički lanac kušao da udvoji klasični lanac. Prokletstvo Jean-Jacquesa činilo je pendant Apoteozi Homerovoj. Ne razpravljam ništa. Jednostavno hoću da pokažem, da je proizvodnja tih nizova, građenje tih nizova uviek i osobito kod nas (a i drugdje) dio organičkih navika kritike.

* * *

Lanci se stvore, šire u vremenu. Da ih se istodobno pokrene, potrebna je konvencija slikarstva, kao na pr. na Ingresovoj slici ili u parafrazi, koju o tome piše Sainte-Beuve. Ali i abstraktna kritika gradi, idealizira suvremene skupove: to su pokoljenja.

Ništa nije u redovnom jeziku kritike običnije od te rieči i toga pojma pokoljenja. I ne samo stručne kritike, nego i spontane. Nema godine, da se u kakvim novinama ne pokreće ferialna anketa o »novom pokoljenju«. Ministar kaže: Zemlja.... Parlamentarac kaže: Moja skupina... Mladi pisac kaže: Moje pokoljenje... A to očito odgovara nekoj stvarnosti. Ima zajedničkih crta između duhova jednog istog pokoljenja. Neko pokoljenje obično djeluje protiv predašnjeg pokoljenja — kritički, ako je ovo organičko, — organički, ako je ovo kritičko. Ali to je istina tek u velikom i na vrlo običan način. Ništa nije teže nego definirati jedno pokoljenje. O tome ćemo se uvjeriti čitajući kritički knjigu Mentréovu o G é n é r a t i o n s s o c i a l e s. Neko pokoljenje ne počinje i ne svršava u nekoj određenoj točki. Ono pripada nekoj neprekidnosti. Misliti o neprekidnosti znači razkomadati je na podjele, koje postoje u nama, radi naše ugodnosti, a ne u njoj. Književna se pokoljenja dobivaju abstrakcijama kritike, kojoj je posao graditi idealne, pomišljene i podatljive stvarnosti. Ali kritika bi se upustila u jalovu igru, kad se te abstrakcije, u nekoj mjeri, ne bi osnivale na stvarnosti. Neprekidnost i izprekidanost ne pobijaju se sasvim. Ja ne mogu nikada naći jasno određenu točku, koja bi bila granica kiše i liepa vremena. Ali znam dobro, dok pada kiša u Lyonu, u Avignonu je vrieme liepo. Neprekidno trajanje i uzajamno pokrivanje pokoljenja, koja rastu i opadaju u svakom času trajanja, ne sprečava, da se način mišljenja iz doba Second Empira razlikuje po svoj prilici i po nekim obćim crtama, izražajnim i stvarnim, od načina mišljenja iz 1900. god. Te razlike, koje čini vidljivima prosjek od jednog polustoljeća do drugoga, sadržavaju neosjetljive razlike iz jedne godine u drugu, prefine i pretežke, da bismo ih mogli uhvatiti: vidimo, da je neko diete naraslo, ali ga ne vidimo, kako raste. Kritika i psihologija mogu ipak pokušati gledati, kako neko pokoljenje raste. Vrlo kratko vrieme — kao vrieme, koje je proteklo od primirja — dopušta nam već da označimo krivulje i da zabilježimo razvitak.

Stvoriti živu sliku jedne francuzke generacije, osamiti umjetnički to pokoljenje u neprekinutu valu vremena, to je jedna od liepih i plodnih težnja stručne kritike. Ne čini mi se, da je klasična kritika, pače i nakon svađe Starih i Mladih, ozbiljno izkoristila tu misao pokoljenja. Prvo pokoljenje, koje se osjetilo strahovito različnim od drugoga, koje je postalo sviestno samog sebe kao pokoljenja, bilo je romantičko pokoljenje iz 1830. god. Početne stranice djela C o n f e s s i o n s d'u n e n f a n t d u s i è c l e pružaju uistinu ton, koji se još nije bio čuo. Kritika je Sainte-Beuvova bila oplođena idejom pokoljenja, koja mu je poslužila, da stvori u 17. i 18. stoljeću divne podjele. Ta ideja poimence vlada P o r t - R o y a l o m.

Što je uistinu P o r t - R o y a l, remek-djelo i središnji masiv francuzke kritike, ako nije slika klasičnog pokoljenja, kršćanskog pokoljenja, koje Sainte-Beuve idealno okuplja oko onoga, što je bila, ili što je on smatrao, da je bila, kršćanska reakcija upravo Francuzke, nakon Reforme? P o r t - R o y a l ostaje pravi uzor kritičke gradnje, gradnje, koja je započeta u stvarnosti, ali koja nije dana u njoj, i koju kritikov genij — koji je u isto vrieme umjetnički i učenjački — iz nje izvodi. Protiv podpuno senzualnog i impresionističkog načina Montaignova Pascalovo je pokoljenje obnovilo zahtjeve za gradnjom i ustanovama. S knjigom Sainte-Beuva sâm je Montaignov duh ušao u tu gradnju. Poglavlje o Montaignu ne stoji tamo uzalud. E n t r e t i e n a v e c M. d e S a c i i P o r t - R o y a l jednako upotrebljavaju Montaigna za gradnju, tu za kritičku, tamo za moralnu.

Seillière, u jednom već dugačkom nizu djela, poslužio se na zanimljiv način tom idejom pokoljenja proučavajući crte, kako ih on naziva, značajne, za pet rousseauov-

skih pokoljenja, a da mu bez sumnje još nije moguće reći, da li naše pokoljenje nastupa kao prvo anti-rousseauovsko pokoljenje. Essais de psychologie contemporaine od Paula Bourgeta pružaju nam sjajan primjer kritike sagrađene oko ideje pokoljenja. P. Bourget se trudio da nam dade inventar onoga, što je njegovo pokoljenje, stupajući u život, našlo u nasljedstvu od svojih najbližih starijih. Ovi su Eseji označili važan datum u kritici. Oni su nam ostavili naviku na one inventare, kojima se pokazuje njhov utjecaj na pisce nekog pokoljenja, a u isto im se vrieme označuje, da je taj utjecaj svršen. Gradnja koristna, ali izvještačena. I sâm sam započeo jedan rad te vrste; mogao sam osjetiti, kako se moje razpodjele slabo dadu primieniti na neprekidno trajanje, kako raznoličan život jednog pokoljenja izmiče likovima, u koje bi čovjek htio da ga ograniči, izrazima, kojima ga moramo, koliko se može, utvrditi.

* * *

Može li se reći, da kritika, koja konstruira svoje ideje vrste, nizove i pokoljenja, konstruira i zemlje? Paradoks će se učiniti možda čudnim. Koja je stvarnost stvarnije opipljivija, starija od kritike nego zemlja pisaca, nego njihovi narodni i mjestni korieni? Zar ćemo reći, da to kritika gradi — kao neku abstraktnu zgradu, kao neku »palaču ideja« — Francuzku iz francuzke književnosti ili Njemačku iz germanske književnosti?

Da, gotovo u istoj mjeri, koliko vrste, lance i pokoljenja. Danas je za kritiku samo po sebi razumljivo stajalište, da se veže priroda nekog pisca s prirodom zemlje, koja ga je rodila, kad se izdvaja lik neke književne zemlje. U stvari, to je stajalište došlo kritici vrlo kasno, i ona u nj unosi uviek duh gradnje ponešto umjetan i svojevoljan.

Nikada klasična kritika nije pomišljala, da bi trebalo mjestno podrietlo kojeg pisca uvažavati za objašnjenje toga pisca. Kroz dvie stotine godina i sami pisci kao da ne znaju, da su iz određenoga kraja. Ronsard i Du Bellay s ponosom

iztiču, da su Vendômac i Angevinac, ali iza toga — da nađemo čovjeka, koji veselo i s ljubavlju kaže, da je iz nekog kraja, koji udešava rečenicu prema nekim mjestnim i materinskim modulacijama neba, gora i voda, kao što je Racine udešavao svoje stihove prema licima i tielima glumica — treba čekati na Jean-Jacquesa Rousseaua, ženevskog građanina. A da osebujan Rousseauov osjećaj postane osjećaj obći i moćan, velika rieka nad Francuzkom i Evropom, treba čekati na romantizam, koliko njemački, toliko i francuzki romantizam. Velika knjiga, veliki predteča, to je Tableau de la France od Micheleta, koja je iz god. 1833. Onda se jedan Lamartine neizcrpljivo uvija u bogatu tkaninu svoga Mâconca; jedan Hugo, sin častnika — a kojemu su zibka bila tek kola za strjeljivo Velike armije — postaje ne samo pjesnik velikih parižkih pokreta, nego i romanopisac Pariza s Notre-Dame (u Misérables samo će preuzeti svoje dobro od Mystères de Paris). A kritika se povodi za književnošću. Već oko Madame de Staël, sa Sismondijem i Bonstettenom bila je stvorena ona ideja o dva moderna naroda, naroda na sjeveru i naroda na jugu, koji se ne dadu svesti jedan na drugi: odatle dolazi u kritiku velika antiteza poput Pascalove, koja se održala. Ali nakon Micheleta — dolazi Taine. On uvodi u kritiku okostnice, geografske i etnografske gradnje. On je više razjasnio, nego što je osjetio, on je više htio razjasniti, nego što je razjasnio. Njegova govornička uobčavanja i njegove živopisne slike neizmjerno se više iztiču nego one manje ambiciozne Sainte-Beuove analize. Ali ideja i osjećaj krajeva i korienja ostali su iza toga trajno utjelovljeni s kritikom. Barrès bi se izdavao za Lotrinžanina s manje jasnoće i uztrajnosti, da nije čitao u bibliotekama Latinske četvrti stranice o Champagni iz knjige La Fontaine et ses fables.

Cieli paysage francuzke kritike bio je time izmienjen. Danas bi se mogla zamisliti i sama kritika pod tim geografskim i lokalnim oblikom, koji ona nastoji, od vremena

Micheleta i Taina, nametnuti djelima, koja objašnjuje. Imamo na primjer kritiku na jugu, koja je prihvatila oblik nacionalistički, da objavi rat elementima književne prirode, koje ona okrivljuje zbog germanizma i romantizma, a koje bismo mogli nazvati sjevernima.

Ta nacionalistička kritika južnjaka ima kao antipod i protutežu kritiku kozmopolitske predaje, koju možemo zvati ženevskom kritikom, i koja nastaje u salonu gospođe de Staël. Dvie kritičke ideje imaju svoje sielo na Lemanu. Poнajprije ideja nekog francuzko-germanskog mosta, preko kojega bi prelazilo ono, što je najbolje u 19. stoljeću: to je tradicija Njemačke, d'Amiela i Scherera. Zatim ideja moralnog proreza kroz francuzku književnost, točke, s koje bi se francuzka književnost činila kao književnost moralista: to je shvaćanje Vineta i Scherera. Ove dvie ideje vrše u Francuzkoj velik utjecaj na stručnu kritiku. Iz posljednje izašlo je djelo Port-Royal od Sainte-Beuva, a utjecaj se Vinetov nije zaustavio kod Sainte-Beuva, on je bio veoma jak i na Brunetièra. A iz prve niklo je ono pitanje, koje se postavlja danas kritici: Francuzka ili Evropa? Fina francuzka kritika ili evropska kritika obavještenja i uspoređenja? Brunetière je pisao god. 1885.: »Mi ćemo izvući veliku korist onoga dana, kad budemo prekinuli s pretjeranim kultom stranih književnosti i kad se budemo povratili i suviše zapuštenom kultu naše narodne predaje.« Ali sedam godina kasnije, god. 1892., uzvikao se: »Kroz gotovo osam ili deset stoljeća, što se vrši u neku ruku trgovina ili izmjena ideja, bilo bi napokon vrieme, da zapazimo, a zapazivši, bilo bi dobro, da podredimo poviest pojedinačnih književnosti obćoj književnoj poviesti Evrope.« Uostalom, on je još imao vremena da se promieni, a njegovu nepoznavanju inostranstva bilo je u glavnom koristno, što je ostao na svojem prvom stajalištu. Ali mjestni, narodni i međunarodni problem postavlja se jednako u stvari kritike kao i u stvari politike; kritika nije bila na to navedena samo po svome srodstvu s politikom, nju su na to poveli vlastiti putovi,

njezin unutarnji razvoj, njezina potreba da proizvodi i gradi ideje.

* * *

Ove bih četiri ideje, u kojima se čini da je sadržana čitava graditeljska djelatnost kritike, čitava njezina sposobnost za arhitekturu, mogao same podieliti, kao četiri Kantova protuslovlja, na ideje statičke, koje bi bile ideje vrste i zemlje, i ideje dinamičke, koje bi bile ideje predaje i ideje pokoljenja. Ali tu je već dosta skolastičkoga. Recimo samo, da postoje dva načina, da okupimo ideje, da od njih učinimo povezan, živ i djelatan organizam: logički i kronoložki način.

Klasična se kritika privoljela prvome, koji je nije odveo jako daleko, jer ona nije stvorila, do La Harpa, cjelovito djelo, kakav »discours«, kojim bi se povećala velika književnost. Kritika je 19. stoljeća primjenjivala obćenito drugu, nju je oživio poviestni duh, ona je postala sviestna svoga svemira i svojih stvarnosti kao stvari, koje traju. Pa i Histoire de la littérature française od Nisarda građena je oko ideje trajanja: tvorba, odkrivanje i cvjetanje francuzkog duha. Port-Royal od Sainte-Beuva izdvaja, sliedi, razvija značajan komad francuzkog trajanja uzet iz srdca velikog stoljeća. Taine i Brunetière razporedili su to trajanje na deset didaktičkih i govorničkih slika. Kritika, koja se veže uz nekog pisca, koja ga gradi onako, kao što slikar gradi portrait, mogla je koristno raditi tek smjestivši se u njegovo trajanje, sliedeći ga u postepenu stvaranju njega samoga, vežući po njemu samome kakvom niti različne likove, koje je on ostvario u različitim časovima svoga života, svoga djela, svoga utjecaja i svoje radnje. Kritika se uistinu dala na građenje, kad se trudila da se podudara s trajanjem kakvog stvaralačkog pokreta.

Ali to podudaranje ostaje djelomično izmišljeno, to građenje sadržava u sebi neko izmišljanje. Da, prava se kritika podudara sa stvaralačkim pokretom ljudi, djela, stoljeća i književnosti; ali ona tu upotrebljava snagu i izvor-

nost svoga vlastitog stvaralačkog pokreta. Kad ona ostvari jedno od svojih veoma riedkih remek-djela, ona se vlada pred književnom stvarnošću kao romanopisac pred stvarnošću moralnom ili družtvenom. Ona doduše proučava ljude, ali ljude, koje držimo nekom prirodom i s kojima postupamo kao s nekom prirodom, i kojima se dodaje kritika kao čovjek prirodi — homo additus naturae, criticus additus litteris. Ništa nije u kritici manje dostatno od izgradnje. Ako graditelj nema ukusa, on je tek zidar. A ako čovjek od ukusa ne zna graditi, on je tek amater. Čovjek od ukusa, koji zna graditi, zaslužuje naziv arhitekta; ali upravo ono, što se dodaje ukusu, kod arhitekta, da stvori djela, ne bi se moglo izcrpsti riečju gradnja. Ako je ukus kojega velikog arhitekta graditeljski, njegova je gradnja stvaralačka, a kritika, kao i druge književne vrste, raste, vriedi samo po svojem stvaralačkom elementu.

STVARANJE U KRITICI

Obćenito se, među piscima, razumieva, da je umjetnik stvaralac, i da je kritičaru, koji ne stvara ništa, zanat samo gledati, suditi i poimence hvaliti sve, što su drugi stvorili. S druge strane, najveća pohvala, koju možemo upraviti nekom velikom kritiku, jest, kad kažemo, da kritika, na visini, na koju je on zna podići, uistinu postaje stvaranje. Koje je to dakle stvaranje?

Arhitektura, rekli bismo možda. Ali postoji arhitekt i arhitekt. Neki arhitekt »gradi« kuću sa stanovima za iznajmljivanje, dok je Michelangelo »stvorio« kupolu Svetog Petra. Graditi uključuje upotrebu tvoriva, koje je prije postojalo, izvršenje nekog nacrta, primjenu mehaničke inteligencije; ali stvarati znači biti dionik same prirodne sile, pomoću genija, koji je sličan njezinu, proizvoditi živa bića, kao što su njezina. Ideje o književnoj vrsti, lancima, pokoljenjima i zemljama pričinjaju nam se više kao pravo stvaranje bića. I nema uostalom odsječene granice između konstrukcije (gradnje) i kreacije (stvaranja), a razlika između velikog i osrednjeg kritika jest u tome, što prvi zna oživjeti svoje velike ideje, uzdignuti ih dahom, podati im zanosa, čas rječitošću, čas duhom, čas stilom, dok za drugog te ideje ostaju hladne i tehničke, jednom riečju, ostaju jednostavne ideje. Posvuda, gdje ima stila, izvornosti, snažne i otvorene iskrenosti, ima i stvaranja. Šta daje taj stvaralački elemenat, ne samo kad postoji (jer on postoji pomalo u svakoj kritici, koja nije robska ili jednostavno svaki-

danja), nego kad je naglašen, kad se ističe i kad zauzima odlučno mjesto?

* * *

Stvarati ne znači nasljedovati. Stvarati znači tvoriti nešto novo. Ako odkrijemo ili prepoznamo u kritici neko stvaranje, to će stvaranje morati biti svojstveno kritici, stvaranje, u kome kritika postaje sviestna same sebe kao izvorne stvaralačke sile, koja se ne može svesti na drugu silu. Odtada može postati opasno za kritiku da nasljeduje »stvaranja« drugih. Evo za to jedan primjer.

Znamo, kako je Taine upotrebljavao pojam glavnoga svojstva, koji je ujedno bio i glavno težište njegove kritike. Znamo i to, koliko je danas ta teorija izvan upotrebe, i da se nitko ne bi izlagao opasnosti da je upotriebi. Tainu se sviđalo da vidi u njoj način, kojim se na kritiku primjenjuje metoda naturalista. Ali to se približenje očigledno moralo izvršiti kasnije, kad je njegova kritika bila već stvorena. Veza je bez sumnje nešto sasvim drugo. Taine je htio, da kritika, razjašnjujući umjetnička djela, upotrebljava operaciju, pomoću koje ih je umjetnik stvarao. On je držao, da oblikuje kritičko stvaranje prema estetskom stvaranju. On se prevario kao čarobnjakov naučnik.

Glavni se dio umjetnosti u kazalištu i u romanu, osobito u Francuzkoj, sastoji u crtanju značajeva. Corneille, Racine i Molière, Stendhal i Balzac crtali su ljudske značajeve. Dobro. S druge strane, u 17. stoljeću kritika običaja — hoću da kažem, djelo moralista — zauzima mjesto slično kritici knjiga u 19. stoljeću. Jedan La Rochefoucauld, jedan Pascal jesu analitičari. Analitičari tvore djela sasvim različita i pače obrnuta od djela dramskih autora. Ovi se služe analizom samo privremeno, s obzirom na svoju glavnu operaciju, koja je u tome, da stvara ljudska, živa i sintetička srdca. Dođe i čas, kad kritika običaja, stvar moralista, hoće da, na svom zemljištu, pokuša stvaralački napor, napor sintetički i da proizvede »značajeve«. I to s La Bruyèrom, a poznato je, kakav je nadpis njegovoj knjizi: L e s c a r a c t è r e s o u l e s m o e u r s d e c e s i è c l e. Izraz karakter uzet je uostalom iz Teofrastove knjige, jer se svi prelivi u smislu francuzke rieči nalaze u prelivima grčke rieči, i jer se Teofrastova knjiga drži prema novoj komediji u dosta sličnu odnošaju kao La Bruyèrova knjiga prema kazalištu svoga vremena. Radi se o kritiku-moralistu, koji se u isti mah nadahnjuje kazalištem, nastoji da ga nadomjesti i htio bi ga pače podučavati. Kritik kaže: »I ja tvorim značajeve, i ja sam umjetnik. Gledajte!« Dakle gledajmo. Jesu li značajevi La Bruyèrovi pravi? Da. Jesu li živi? Ne. Vi ih nikada niste susreli, a ni La Bruyère. Ono, što je susretao, to su ljudi, a on je izvadio iz tih ljudi ono, iz čega je sastavio te značajeve. A što je iz njih izvadio? Ono, što mu je dopuštalo da razsvietli, da ostvari u jednom tipu upravo ne glavno svojstvo, već jedino svojstvo. A jedino svojstvo abstrakcija je moralista ili kritičara, to ne postoji ni kod jednog čovjeka. A to divno zna jedan Molière, koji ne gradi nikada važnu osobu s jednim glavnim svojstvom, nego sa dva svojstva postavljena na istu nogu, i koja, upravo zato, što bi uvjetovala u sebi dva područja različite logike, čine sebi jedno drugome neprilike, rade jedno protiv drugoga, a to i jest komedija, to je život. Što je u Arnolphu? Nasilnik, kojega upropašćuje zaljubljenik. U Agnèsi? Naivka, kojoj je ljubav dala duhovitost. U Alcestu? Mizantrop, kojega izvrgava ruglu »filogin« (ljubitelj žena). U Célimèni? Duhovita žena, koju pomućuje kokota. U Tartuffu? Čovjek, koji iz drugih pravi budale, i kojemu satir skida krinku. A što je kritika T a r t u f f a u djelu O n u p h r e? Kritika prirođena kritičaru, to jest čovjeku abstrakcija, čovjeku, koji traži jedino svojstvo, svojstvo glavno i abstraktno, i koji predbacuje Molièru, što je postupao prema složenim svojstvima, prema svojstvima, suprotnim, konkretnim, to jest što nije načinio kritičko djelo. Stendhalu, pošto je ostvario u Julienu Sorelu biće u isto vrieme ambiciozno i puno mržnje, prigovara Faguet, što ga nije pustio da uztraje na putu častohlepnosti, što nam ga je pokazao, kako ga je upro-

pastila osvetnička strast, kao što je licemjerca Tartuffa upropastila strast puti.

Dakle glavno ili jedino svojstvo odkriva više vrline abstrakcije i generalizacije, koje su običajne kriticima, nego vrline zapažanja i stvaranja, koje su prirođene umjetnicima. Taina vodi k njegovoj teoriji u isto vrieme njegov odgoj kao logičara i utjecaj Balzaca. Balzac rado stvara, protivno Stendhalu i Flaubertu, osobe, koje oživljuje jedna jedina strast, koje su obuzete, kao i La Bruyèrovi značajevi, jednom jedinom, ali živom i snažnom formulom. Taj realist idealizira i gradi više nego itko. I Faguet s pravom zapaža, da je tu možda u Taina, velikog pristaše Balzacova, začetak »glavnog svojstva«.

Ali tamo, gje je Balzacovo unapried određeno stajalište uspjelo, kritikovo je propalo. Ni istina ni vjerojatnost nisu prieko potrebne romanopiscu, nego upravo ono, što Paul Bourget naziva vjerodostojnošću. Balzacu uspieva učiniti, da vjerujemo u Grandeta i Hulota, a to je dosta. Oni su ono, što on hoće, i što on može učiniti, da jesu. Ali kritik ne može ništa činiti s vjerojatnošću, za njega je važna samo istina. Shakespearu, Byronu, Saint-Simonu i Tainu, kao njegovu Napoleonu, divili bismo se s više povjerenja, da nisu postojali. Za nas je slabo važno, da li je Emma Bovary nalik ili nije nalik na svoj prototip Madame Delamarre. Ali je za nas veoma važno, da kritikova slika bude što je više moguće nalik na stvarnog čovjeka ili na stvarno djelo. I nama se čini, da ih glavno svojstvo uzalud umjetnički pojednostavljuje, ona ima krivo, što ih pojednostavljuje. Ima doista mnogo ljudi, kod kojih se svojstvo, koje preteže u njihovu značaju, a koje je potisnuto životnim prilikama ili njihovom voljom, pojavljuje tek samo malo ili nikako u njihovu djelovanju, u njihovim djelima i također — kao što pokazuje Freud — u njihovoj sviesti. I to kod umjetnika još više nego kod drugih ljudi. Gledajte čudnu pojavu opadanja, koja se dogodila kod samog Taina. Ni jedna sposobnost nije u njemu bila snažnija od sposobnosti abstrakcije. On se njome služio, ali njegova ga je bistrina upućivala na to, da upozna u njoj sposobnost manje vriednu od sposobnosti umjetničkog stvaranja, koje je njemu nedostajalo. On se borio. On je htio da ima svoju osobnost. Što više, govorilo se — ne bez nekog temelja — da je on sebi želio i sebi stvorio stil. Njegov put u Pireneje podao mu je hrane senzacijama i stvarima (možda senzacijskih ideja i ideja stvari). A abstrakcija, koja je bila njegova glavna sposobnost, postade mu neprijateljskom idejom. S fanatizmom, koji je logičan u ideologa, on od nje učini ideju neprijateljicu Francuzkoj, izvor njenih pobuna i njenih nesreća. Taj klasik žestoko potisne u sebi klasika, kao što najromantičniji temperamenti znadu potisnuti svoj romantizam, potiskuju ga obarajući mu vriednost tako romantički, kako je na klasički način Taine obarao vriednost svome klasicizmu. Nemojmo ići predaleko. Pamtimo, da smo ovdje u području kompleksa, i da se život jednako malo dade svesti na jednostavne pojmove, na jedine smjerove kao i nabori mozga na pravce i na uglove. Ne miešajmo građenje i stvaranje. Čuvajmo se glavne misli, glavne sposobnosti, svih logičkih i ideoložkih zamjena za život. Kao i u Ruy-Blasu neki unutarnji zahtjevi primoravaju često umjetnika da kod sebe oblači gospodara u slugu, slugu u gospodara; kritik prihvaća tu preobrazbu kao istinitu i dodaje joj druge promjene, koje ju pojednostavljuju. Sve je ovo potrebno građenju. Ali kritika, koja hoće da se podudara sa stvaralačkim zanosom, koja hoće da i sama bude stvaralački zanos, mora ići dalje.

* * *

Ovo, što smo upravo zapazili kod Taina, moglo bi nas možda staviti na put, uz koji više ili manje teče ta stvaralačka struja. Ja držim Taina krasnom inteligencijom, divnim piscem, i koji je imao odlomaka čovjeka-genija. No zahvatiti uistinu Tainov genij, podpuno jednako tako kao i genij bilo kojeg umjetnika ili bilo kojeg mislioca, ne bismo smjeli činiti, kao što je činio Taine, zatvarati ga u kockasti lik ideja, izvoditi ga iz jedne ideje ili ga graditi na temelju

jedne ideje. To bi značilo uhvatiti ga u struju, koja je starija od kritičkih ideja i koja bi ostavila na svom putu ono ostvarenje prvog stupnja, naime djela, i ono ostvarenje drugog i trećeg stupnja, naime ideja. Djela su nekog umjetnika za nj čas način da se izražava, čas način da se raztereti, čas način da sebi protuslovi, čas način da se bori sam protiv sebe, čas način da laže sam sebi. Kod čovjeka treba razlikovati — kaže po prilici La Bruyère — značaj, koji on ima, značaj, koji bi htio imati, značaj, koji mu pripisuju, i značaj, koji bi on htio, da mu pripisuju (on ih daje tri, a ja dodajem četvrti). Svaki će od nas to izkusiti na samom sebi; mi se možemo, pomažući se psiholožkom analizom, psihoanalizom (za koju psihoanaliza Freudova znači tek jedan čas ili početak), malo snaći u toj igri zrcala, kad se radi o nama ili o drugima. Ali recimo pravo, da je ta igra, da su ta zrcala kod nas relativno jednostavna, ako ih uzporedimo s onim, što ona postaju u dubokoj i uzburkanoj složenosti čovjeka-genija, t. j. čovjeka, koji ne prima od družtva ni svoja rješenja, ni svoje smjernice, pače ni svoje probleme, i koji ih stvara izvorno u svojim unutarnjim kušnjama i matricama.

A ipak tu bi složenost kritika htjela kanalizirati u nekoliko jednostavnih ideja ili izcrpsti u zrncima malih činjenica. Ona tu ide najlakšim i najprirodnijim putem. Male činjenice, pričice umjetnik je ostavio tu izvan sebe, u punom svietlu, u blizini djela: treba samo sagnuti se i uzeti ih. On je jednako snabdio občim idejama zametak, nacrt, kad je dao, svojim životom, svojim djelima, svojim utjecajem, izvanjski lik sebe samoga, onaj lik, od kojega Auguste Comte čini, pod imenom subjektivnog bivstva, ono, što je najbolje od čovjeka i što je njegov cilj. On je ostavio nasljedstvo, vanjštinu, i, kako se koristimo tim nasljedstvom, tako i umujemo i gradimo na toj vanjštini. Valéry je to pokazao u djelu *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, koje bi bilo s *Williamom Shakespearom* remek-djelo čiste stvaralačke kritike. »Ništa nije istovjetno s točnim zbrojem svoje vanjštine, a tko li od nas nije rekao, ili tko nije učinio nešto, što nije *njegovo*? Čas nasljedovanje, čas lapsus, ili prilika, ili sam umor, koji se nakupi zbog toga, što je čovjek upravo ono, što jest, izmjenjuju ga za čas; izazovu nas za vremena ručka; taj listić stigne do potomstva, koje je cielo posuto učenjacima, i tako postajemo liepi za književnu vječnost.« I ne samo da nas taj listić kakvog *Journal des Goncourt* izobličuje, nego i listići samoga našeg djela, koje je napisano, izobliče nas u očima drugih, ostave o nama sliku, koja ne pokazuje nas. *Hoc se quisque modo fugit.*

Ne bi li kritika mogla tom izbjegavanju pronaći odtiske i obnoviti mu pokret? Tko zna? Ali zato bi nam trebala osjetila i finoća crvenokožca. Uviek je mnogo udobnije sastaviti abstraktni, geometrijski i jasni pokret, kao pokret Zenonov ili, bolje, kao njegovo niekanje pokreta. Na to se i odlučuje Valéry, kad objavljuje, da će dati Leonardovo ime jednom običnom liku ljudskog genija. A to i Hugo bez kazivanja čini u *Williamu Shakespearu*. To se rješenje problema sastoji u tome, da se dovrši genij kao gradnja, a ne da se postigne podudaranje s njime kao sa stvaranjem. Obična kritika predpostavlja djelo dovršeno. Valéryjeva i Hugoova kritika predpostavljaju djelo savršeno (to je smisao onoga *diviti se kao nerazborita životinja*, što su predbacivali Hugou ne razumievajući ga). Trebalo bi predpostaviti djelo još ne dovršeno, djelo, koje treba načiniti, trebalo bi ući u stvaralačku struju, koja je starija od njega, koja ga napušta i koja ga prestiže.

Drugim riečima, kritika uistinu stvaralačka, uistinu adekvatna genialnom stvaranju sastojala bi se u tome, da rađa genija, u smislu, u kojem se kaže, da geometrija rađa lik, kad ga definira pokretom, koji ga stvara. Ali sama slika, koju ovdje upotrebljavam, označuje, koliko bi slično nastojanje bilo izprazno, izvan svakog razmjera s ljudskom mjerom. Iznaći neki geometrijski lik znači ustanoviti identičnost između toga lika i pokreta, koji ga je opisao, a taj odnos identičnosti nije stvaran samo zato, što ni taj lik, ni

taj pokret nisu stvarni. Izraz r o d i t i ima svoje opravdanje još u fizici i kemiji, jer se tamo radi o tvarnim pojavama, i jer se za filozofa, kao prostor i pokret za geometričara, prividna stvar svodi na koristnu konvenciju. Koristnu čemu? Životu. Ali život nije konvencija. Život je sama stvarnost, kojoj smo mi dionici. A čim se radi o životu, rieč r o d i t i dobiva sasvim drugi smisao. Ona znači stvarati iznova, stvarati biće, koje živi životom, koji se ne da predvidjeti, životom drugačijim, nego što je naš. Za matematičara stvoriti krug i stvoriti diete znači dvie radnje vrlo očito različite. Kritika, u kojoj bi nikla najviša ambicija stvoriti genija, stvoriti — sjedinivši se sa stvaralačkim pokretom, iz kojega su nastali — jednog Shakespeara, jednog Hugoa, jednog Vincija, ta bi kritika morala dopuštati u isto vrieme oba smisla rieči stvoriti, prvi smisao, jer se radi o tvorevini duha, drugi smisao, jer se radi o tvorevini, koja se tiče života, koja pokušava stvoriti život — i kakav život? Genija, t. j. stvarnost najbuntovniju prema zaključivanju, prema predviđanju i prema običnoj logici. Da tako netko uzmogne stvoriti genija, genialnog čovjeka, trebalo bi, da je i on jednak genij (u slaboj mjeri, u kojoj izraz jednak dopušta ovdje neki smisao), t. j. genij, koji bi bio kadar prevaliti vlastiti životni put i koji se uistinu ne bi zabavljao time, da ponovno sastavlja životni tok nekoga drugoga.

To znači, kad govorimo o stvaralačkoj kritici, koja bi se sjedinila sa samom genezom djela, koje ona mora razjasniti, da dolazimo do neke granice, mi zamišljamo neki teorijski ideal, koji nam je nemoguće dostići. Ali nama nije potrebno da dostignemo taj ideal. Da nas on privuče, ogrije, osvietli, dosta nam je da na nj mislimo. A onda, bila djela genija kako mu drago izvorna, njih su načinili ljudi i za ljude; mi drhćemo s njima, ukoliko su ona izpunjena čovječnošću, i osjećaj, s kojim prihvaćamo njihovu ljepotu, ne razlikuje se od naravi, od osjećaja, koji ih je stvorio. Ono najbolje, što je u kritici, nalazi se u toj simpatiji osjećaja, i zato razum sâm čini uviek samo jednu polovicu kritike. Ona mu služi samo zato, da povezuje. Njoj treba drugo nešto za njezinu hranu i za njezino stvaranje. Ništa nije točnije od ovih Marmontelovih redaka. »Ne možemo nikad dosta iztaknuti načelo, da samo osjećaj može prosuđivati osjećaj; i da podvrći patetično sudu duha znači htjeti učiniti uho sudcem za boje, a oko za skladnost zvukova.« On također uzkraćuje Boileauu naziv velikog kritika, i ja sebi zamišljam, da se Brunetière sigurno oslanja na taj odjeljak ili na druge slične, kad obtužuje Marmontela, da već stvara romantičku kritiku.

Jer uistinu romantizam je uveo u kritiku onu živu iskru, onu želju i onaj ideal stvaranja. Ubrizgavajući u žile osjećanja mnogo bogatiju krv, dajući joj mnogo svježijeg zraka za disanje, on ju je učinio sposobnijom, ako ne zato, da prosuđuje osjećaj, a ono bar, da ga prepozna, da ga preda drugima, da se njime uzbuđuje ili zbog njega. On je dao kritici njezinu treću dimenziju, po kojoj ona dobiva tielo, kreće se i živi. I odviše zaboravljamo, da se s romantizmom rodila velika francuzka kritika, i da, ako ga je pobijala, ako je često i pokazivala prema očinskom ognjištu nepravedno i namrgođeno lice ostarjele djevojke, ne ostaje manje istinito, da ona ne bi postojala bez njega. Sainte-Beuve bez romantizma bio bi samo La Harpe. Duboki zanos kritike stapa se s dubokim zanosom francuzkog romantizma, ali romantizma u njegovu punom evropskom značenju: simpatija prema svim oblicima vjerskim, poviestnim, etničkim, estetskim, pokušaj da ih se ponovo oživi u njihovu izvornom pokretu, i da se iz njega izvade ne samo znaci vanjski, obični, praktični, nego glasbeni izrazi, koji bi mu dali bitnost. Mnogo nestalnog sanjarenja i zaboravljena nesmisla, znam, i lažnih teorija danas moramo nanovo izpitati, ali također, i osobito, onaj pokret, od kojega živimo još i danas, onu veliku plimu, koja je došla po kritiku, nasukanu na obali, da je ponese prema otvorenom moru, da joj dade miris pučine, krajeva i putova.

Romantizam je bio pokret simpatije, a kritika postaje stvaralačka, koliko upija u se moći simpatije. Samo izvan svakog elementa simpatije matematičar iznalazi neki krug.

Samo u absolutnoj simpatiji života, onoga »svega simpatičnog po sebi«, živo biće rađa živo biće. Stvaralačko pokoljenje u kritici mora se, jasno, postaviti na posredničko mjesto. Kritik stvara samo ono, što već postoji, kao što čini matematičar, ali on to stvara iz simpatije, kao što čini živo biće. Za njega je stvarati isto što i simpatizirati. A izkustvo nam pokazuje, da su ta simpatija, to stvaranje sposobni za tri oblika: simpatija prema umjetniku, simpatija prema djelu i simaptija prema nekoj struji. Odatle i tri oblika stvaralačke kritike.

*
* *

Mi smo danas naviknuti na prvi oblik te stvaralačke kritike, mi smo, što više, u njoj nastanjeni. Jedan tjedan, kao što je činio Sainte-Beuve, nekoliko mjeseci, kako je činio Jules Lemaître-predavač, više godina, kako radi profesor, koji piše svoju doktorsku radnju u blaženom miru kakve pokrajinske gimnazije, živjeti s nekim autorom, iztraživati njegove tragove, misliti na nj, prožeti se njegovim duhom i posuditi mu malo svoga, pronalaziti ga neprestano u zakutcima svojih čitanja, svojih misli, svojih šetnji, to je način kritike, koji nam je postao sasvim bliz, a koji ipak ne datira od jako dugo vremena. U 17. i 18. stoljeću bilo je mnogo dobrih i obilnih životopisa, kao Život g. Descartesa od Adriena Bailleta ili Petrarca od abbéa de Sade. Ali to nema velike sveze sa živom kritikom, kako je mi danas shvaćamo. Ta tajna blizkosti, razumievanja, stvaranja, koja se upotrebljava onda, kad netko nasljeduje kakvog pisca, kao što neki rezbar prerisava neku slikariju, rekao bih da potječe iz 19. stoljeća, a poimence od Sainte-Beuva, kad englezka književnost ne bi imala, još iz 18. stoljeća, Život doktora Johnsona. U svakom slučaju stara francuzka kritika, klasična kritika, nije ju poznavala. Montaigne je znao tu tajnu, i možemo zamisliti s vjerojatnošću, što bi on o njoj pisao, da je htio biti književnik. Ali trebalo je, da se pojave udružene sile romantizma i poviestnog uzkrsnuća, trebalo

je, da dođu Chateaubriand i Michelet, pa da u Francuzkoj književnost sebi prisvoji to divno dobro.

Za to je trebalo i suradnje vremena, ali za to treba i neke moralne sklonosti, poimence ljubavi, a osobito prijateljstva. Ne zaboravimo pouku tuđinke iz Mantineje: ljubav znači stvaranje u ljepoti. Stvaralačka se kritika ne zadovoljava uživanjem u književnoj ljepoti, ona proizvodi u toj ljepoti, ona stvara one liepe govore, o kojima govori Platon, ona ih stvara s ljubavlju. Ali nemojmo ovdje uzimati ljubav u sasvim ograničenom smislu rieči. Ona je često loše nadahnula kritičare. Cousinove ljubavi za gospođe de Longueville, de Chevreuse i de Sablé više su izazivale smiešak nego razmišljanje ili sanjarenje; prava je muza kritike prijateljstvo: prijateljstvo, koje je vrlo često preokrenuto neprijateljstvo, a prijateljske naklonosti Sainte-Beuva prema mrtvima bile su odkupnina za njegovu zlobu i njegovu mržnju prema živima.

Ostavimo mržnju i naopaku stranu, gledajmo prijateljstvo tek u samom prijateljstvu, upoznajmo mu samo liepe plodove, koje nam ono daje s grane izpružene prema nama. Uzgojimo prijateljstvo u svoj punoći smisla, koji ono sadržava u Barrèsovu nadpisu L e s a m i t i é s f r a n ç a i s e s, ona prijateljstva, u kojima i po kojima se stvara neprekinutost porodice i naroda. Isto tako i književna prijateljstva. Tamo, gdje ima prijateljstva, ima i stvaranja. Mogli bismo razpoznati spontano književno prijateljstvo i spontanu stvaralačku kritiku, nenapisanu, a koja nije drugo do li utjecaj. Sve, što jedan Montaigne, jedan Descartes, jedan Pascal, jedan Rousseau, jedan Sainte-Beuve živo i djelotvorno sugeriraju generacijama čitalaca, sve, što ih, vrlo dugo nakon njihove smrti, neizbrisivo i dramatski oživljuje u tisućama duša, to je upravo prijateljstvo i upravo je stvaranje. Prijateljstvo i stvaranje postaju kritika, kad prelaze u pismo i u govor, kad se odnošaj između čitaoca i pisca očituje u dialogu, kad knjiga govori, i kad joj odgovaramo u svome jeziku. Na kritičara, pred remek-djelima, možemo primieniti rieči Diotima: »Prelazeći i promatrajući široko

more ljepote, on će stvoriti u nekoj neizcrpljivoj filozofiji množtvo liepih i prekrasnih govora.« A obiljem i odlikom tih govora mjeri se, na neki način, stupanj književne ljepote, njezina važnost u prirodi i ljudskom životu.

Kod jednog Sainte-Beuva, jednog Lemaîtra, nekoga velikog romantičkog kritika to stvaranje u ljepoti, koja već postoji, sastoji se u glavnom u tome, da čovjek zauzme prema njoj neodređeni i uviek otvoreni niz gledišta. Nijedan se kritik ne može izjednačiti podpuno, a niti približno, s cjelokupnom prirodom nekog umjetnika, ali nema velikog umjetnika, koji ne daje prilike za različita gledišta, kojih se neizmjerna množina ne bi podudarala s njegovim bićem, kao što se ne bi mnogokut s neizmjernom množinom stranica podudarao s krugom. Tako imamo u Rousseauu, Chateaubriandu ili Hugou određen broj pojedinačnih i pristranih gledišta, netočnih, ukoliko osobna jednačba kritikova ne izkrivljuje jednačbu umjetnikovu, točnih s nekim okolišanjem, jer se te osobne jednačbe kritičara međusobno popravljaju, podržavaju u većini, oko svakog djela, atmosferu sokratskog dialoga, igru sjene i svietla, sunca i lišća, žive prelive i drhtaje neprestanog stvaranja.

* * *

Neprekidno stvaranje umjetnika, koje vrši kritika, no također, na drugom kojem registru, neprekinuto stvaranje djela, koje vrše umjetnici tamo, gdje kritika kazuje svoju rieč i radi vlastiti posao. Neko umjetničko djelo može izazvati proizvodnju na tri načina: njega se može nasljedovati, može ga se parodirati, može ga se upravo nastaviti, a ova dva posljednja načina, u dobroj mjeri, pripadaju području kritike.

Nasljedovanje ostavimo po strani. Njime neka vrsta, neko književno djelo utvrđuju svoju plodnost, i Campistronovo duboko poštovanje prema Racinu — bilo ono kako različno od poštovanja Sainte-Beuvova i Lemaîtrova — nije zato manje poštovanje. Campistron, kao i Sainte-Beuve, nešto stvara povodom Racina. Nesreća je za njega, što on

stvara, da mu postane nalik, dok kritikovo stvaranje izključuje svaku pomisao na sličnost. Umjetnik nasljeduje prirodu, nasljedovatelj nasljeduje umjetnika; kritik se trudi da nasljeđuje ne prirodu, koja stvara stvari i ljude, kao što čini umjetnik, ne umjetnika, koji nanovo stvara neku prirodu, kao što čini nasljedovatelj, nego baš prirodu, koja je stvorila umjetnika, to jest prirodu promatranu u osobitom času i u individualnoj radnji.

Kritika gotovo uobće i nema sličnosti ni veze s nasljedovanjem, nego s onom vrstom izmjene, koja se zove parodija. Onaj, koji je načinio dobru parodiju, uistinu je načinio djelo stvaralačke kritike. Na početku 16. stoljeća mnogo su se još čitali vitežki romani, tako se Franjo I. u Madridu tješio A m a d i s o m. Nije njih kritika kod ljudi od ukusa svrstala u niži razred čitalaca: ona nije postojala. To je bila moda, a i parodija Rabelaisova i Cervantesova. Dva prizora, u kojima je Euripid parodirao dva prizora Eshilova, dobre su dvie kritike načinjene s gledišta vjerojatnosti. Kadkada se ljudima činilo, da su parodije iz djela V i r g i l e t r a v e s t i slikovito iztaknule slabosti izvornika. Antologija parodija bila bi prava poslastica.

Nema sredstva, kojim bi se neki kritik mogao poslužiti protiv nekog djela na strašniji način, nego što je parodija. Uzmite najljepšu tragediju, najljepši roman na svietu, izpripoviedajte ih podrugljivim tonom i na smiešan način, vi ćete ih učiniti smiešnima, ako ne kod njihovih čitalaca, a ono bar kod vaših. Parodije njegovih komada učinile su Racina bolestnim, a Corneille se ljutio, sav crven, što je Racine parodirao u komediji L e s P l a i d e u r s dva stiha iz njegova C i d a. Sjećam se jedne vrlo uspjele analize djela D o c t e u r P a s c a l, koju je Faguet izpričao u tom tonu, a koja je stavljena u njegove P r o p o s l i t t é r a i r e s i koja mora čitaocima bez reakcije oduzeti svaku želju da pročitaju knjigu.

Parodija se može nazvati graditeljskom kritikom, graditeljskom, jer gradi ili može sagraditi pravo umjetničko djelo, koje postoji samo po sebi, kritikom, jer je pisana

povodom nekog djela i nekog pisca, kojima ona iztiče slabosti i odakle ona izdiže nesviestnu smiešnost, što se tamo skrivala. Ali, u drugu ruku, naziv rušilačka kritika pristajao bi joj također dobro, jer parodirati neko djelo znači nastojati ga zaobilazno uništiti. Izlučimo oba izraza. Parodija nije kritika u pravom smislu, ali crte njezina lica odaju zasigurno njezino blizko srodstvo s kritikom.

* * *

Nasljedovanje je neprekidno stvaranje, koje se ponizuje, parodija je neprekidno stvaranje, koje se okreće. Može li se zamisliti kritika tako premoćna, da bi se mogla nazvati stvaranjem, koje se nastavlja stvarajući sve silnije, to jest premašujući djelo, o koje se oslanja i koje tumači, svladavajući ga, kako kažu filozofi, eminentno, odgovarajući pobjednički na običajni autorov ili čitaočev izazov: Pa napravite takvo djelo? Zašto ne?

Kad bismo, izuzimajući Pascala, dali kakvom današnjem čovjeku da izabere između gubitka svih djela gospode iz Port-Royala i P o r t - R o y a l a od Sainte-Beuva, odluka ne bi bila sumnjiva, osim male manjine učenjaka i starih jansenista: Sainte-Beuve bio odnio sve glasove. Evo dakle slučaja, gdje je obični odnošaj obrnut. Mjesto da autori budu hrast, a kritika bršljan-nametnik, kritika je ona, koja, za potomstvo, postaje hrast. Razumije se, da ovo uspieva samo onda, ako je autor drugoga reda, a kritika prvoga. I nemojmo ići previše daleko, jer je tu Pascal izuzetak, i što se možemo upitati, da li bi, kad ne bi bilo Pascala, Port-Royal privukao pažnju i dao građu za prvorazrednu slavu i znatiželju Sainte-Beuva.

Povlašten slučaj, kažemo, jer se zapravo može tek veoma riedko proizvesti. Doista treba da budu ostvareni ovi uvjeti: kao autor, čovjek, koji ima prilično genija da bude veoma velik kritik, a nema dosta genialnosti da izađe iz svieta svojih čitanja; kao sujet, jedan ili više pisaca, koji su dosta važni da podadu građu za zanimljivu i duboku kritičku studiju, a ne mogu da sami zasjene svoju kritiku.

Međutim mi možemo iznaći drugi primjer (trećega ne vidim), ići još dalje, nego što su Sainte-Beuve i Port-Royal. Kritika posvema stvaralačka, ona, koja se oslanja na neko savršeno djelo samo zato, da ga preokreće i svladava na sve načine, da ga oplodi, da ga prenese u drugi kraj, da od njega učini polaznu točku jedne genialne tvorevine, koja ipak ostaje do kraja sjedinjena s kritikom, bila je ostvarena bar jedanput, a ostvario ju je Platon u F e d r u.

Što je to F e d r o ? Književna kritika jednog Lizijina govora, koji reproducira Platon (autentičnost Lizijina govora, o kojoj su se vodile tolike razprave, čini se da je utvrđena brigom, koju je pokazao Platon time, što ga je dao čitati, a ne recitirati). Pošto je kritizirao taj govor, Sokrat ga ponovo sačinjava, i ako se ne bi moglo reći, da je njegov govor bolji od Lizijina, a ono mu bar nije gori od njega. U svakom slučaju Sokrat »je jednako stvorio«. Ali oba se govora jednako drže na nekoj određenoj ravnini. Sokrat, opomenut demonskim znakom, prelazi — da ponovo stvori treći govor — na neko novo područje. To je područje protivno području parodije. Dok parodija kritizira i ponovno stvara neko djelo, bacajući ga u niže područje (koje će biti, do neke granice, područje kritičara-zavidnika, legendarnoga Zoïla), Sokrat ga naprotiv uzdiže na višu ravan: s jedne strane, sjećajući se, da je ljubav Bog, a da su Lizija i on govorili o njoj tek ljudski, on prelazi na božansko područje. S druge strane prelazi s područja govorničtva na područje dialektike, s područja dialektike na područje filozofskog mita, iznad kojega ništa nema.

Ali ako je u F e d r u ostvareno remek-djelo kritike, to je stoga, što ga nije pisao kritik. Njega je napisao dramski pjesnik, koji je postao filozof i ostao pjesnik, jedan od najvećih genija svih vremena, koji se jednog dana zabavio time, što je stvarao književnu kritiku, kao što se Fénelon time pozabavio u djelu L e t t r e à l' A c a d é m i e. On počinje u području L e t t r e à l' A c a d é m i e , a odande, u nizu ravni, uzdiže se, ne do Fénelonova misticizma, nego do misticizma čiste ljubavi, za kojim je Fénelon težio i

oko kojega se okretao, a da nije u nj ušao. I tu opet upoznajemo tek jedan sretan izuzetak. Isto tako, kao što je dialog kao vrsta zaista prestao živjeti nakon Platona, jednako kao i vrsta tragedije nakon Racina, povlačeći do nas tek neku nit bliedih nasljedovača, isto se tako nijedno kritičko djelo nije približilo F e d r u, nije našlo na istom izvoru isti stvaralački pokret.

* * *

Ništa nas međutim ne sprečava da čekamo, da se nadamo, da zamišljamo neku filozofsku i pjesničku kritičku silu, koja bi pronašla pokret te vrste. Ali životni zanos, snaga sinteze, koja je kritici dopuštena, susretat će uviek zapreku u jednoj točki, u ovoj. Štoviše, i pod svojim stvaralačkim izgledom, pod svojim stvaralačkim likom, kritički duh odgovara više nečemu, što se raztvara, nego nečemu, što se stvara. Doba je kritičko sa saint-simonovce u opreci s doba organičkim, i kritički je genij na neki način uviek u opreci s genijem organičkim. To je istina za Sainte-Beuva. On se tek kasno pomirio s književnom situacijom čistog kritika, on se tome prepustio kao nekom padu svojih težnji i svojih nada. A možda bi to bilo istinito i o Platonu, samo bi onda trebalo prikazati njegov kritičarski ulazak u prirodu ili bît filozofa (što gotovo uobće ne bi pružalo poteškoće, jer je čitava filozofska revolucija bila neka kritička revolucija, jer je književna kritika neka filozofija književnosti, i jer je filozofija neka kritika zakona osjećaja i razuma). Nikad se ne će moći učiniti, da se podudaraju, pa i na najvišem području genija, dvie tako različite, tako protivne operacije, kao što su stvarati i razumjeti. Ljudski duh pod svim svojim oblicima, najčednijim kao i najuzvišenijim, sastoji se u tome, da ujedinjuje jedno i drugo, ali nikada na temelju jednakosti i upotrebe jednoga u službi drugoga. Kritika, u svojoj biti, može uztrajati samo upotrebljavajući stvaranje u službi razuma, a ne, kao umjetnik, razum u službi stvaranja.

Kad bih morao označiti najvišu točku, do koje može doseći ili je bar do danas doseglo stvaranje u službi razuma, to jest velika kritika, rekao bih, da se ona sastoji ne — kao što je dugo mislila klasična kritika — u stvaranju genija, nego u stvaranju jednog Genija. Veliko slovo tu mienja sve. Francuzka se kritika razvila tek u 19. stoljeću, iza romantizma, jer ista knjiga, koja je dala odlučnog podstreka romantizmu, dala ga je i kritici, knjiga, koje je nadpis označio kritici ne samo program, to jest krug, koji ona može izpuniti, nego i granice, to jest krug, koji ona uobće ne smije prelaziti. Govorim o knjizi G é n i e d u c h r i s t i a n i s m e.

Francuzi — koje je Nietzsche nazvao najkršćanskijim od svih naroda — zauzeli su prema kršćanstvu, nakon neuspjeha francuzke reforme, dva suprotna držanja: graditi u njemu i njime, o m n i a i n s t a u r a r e i n C h r i s t o, što je i bio ideal 17. stoljeća, a jednako i isusovaca kao i jansenista, koji su i jedni i drugi radili, ovi u području duše, oni na družtvenom polju, da ustanove posvemašnje kršćanstvo. A zatim uništiti sve, što je njegovo, kao što su to pokušali 18. stoljeće, Enciklopedisti i volterijanska slobodna misao. U oba je sustava uključeno unapried određeno stajalište, oba jednako izključuju kritiku. Postoji kritika ondje, gdje se ideal građenja i ideal uništenja, jedan i drugi s e b i č n i, nadomještaju jednom n e s e b i č n o m mišlju: razumievanjem. Da se ta misao uzmogne razumno tražiti u stvari vjere, ne smije vjera biti ni previše jaka ni previše slaba, ona mora biti savršena, i u doba, kad ju je našao Chateaubriand, ona treba da između dana 17. stoljeća i noći 18. stoljeća ostvari ono sumračno međustanje, koje je tako dobro sadržano u rieči Genij. Genij je kršćanstva doista za Chateaubrianda životni zanos kršćanstva, ali taj životni zanos u času, kad ga neki kipar može uhvatiti, izraziti u plastici i ljepoti, kad ga neka genialna osjećajnost može zavoljeti, kad ga genialni razum može shvatiti, i kad nedostaje genialne volje, da ga uistinu proživi. G é n i e d u c h r i s t i a n i s m e dao je romantizmu dio svoje pjesničke i po-

viestne atmosfere, ali je dao i književnosti svoju kritičku atmosferu, svoj kapacitet široke, krasne, gibljive i žive kritike. Rekao sam, kako je Port-Royal izišao iz djela Génie du christianisme, kako je knjiga Sainte-Beuva uistinu Génie de Port-Royal. Ali u tom širokom smislu svako veliko djelo književne kritike, a i osrednja djela, ako ostaju strana apologetici i unapried određenom stajalištu, mogu dobiti to ime Genij. I sam se Nisard razvio u sjeni Chateaubrianda, osjetio je pred rukopisom Mémoires d'outre-tombe svježa udivljenja, koja odaju njegovi listovi. A zar se njegova poviest klasične književnosti, građena idejom francuzkog duha, ne može nazvati Génie du classicisme? Brunetière je također posegnuo za tim Genijem. Taine je napisao jedan Génie de la littérature anglaise, Lemaître jedan Génie de Racine. Uzporedite kritiku 19. stoljeća s kritikom iz dva predašnja stoljeća i vidjet ćete, da je ono, što je nedostajalo posljednjoj, da stvori veliko djelo, upravo ona ideja ili, bolje, ono biće Genija. Jasno izraziti kao tehnički kritik, stvoriti kao razumni umjetnik (obje su operacije potrebne) jedan od ovih Genija, jedno od ovih posrednih bića (ja ovdje pokrećem rieč radi protuslovlja i znam uostalom, da Iksion nije Jupiter), oblaka, koji lebde između neba i zemlje, eto, to je ono, što daje danas, i već jedno cielo stoljeće, kritici sjaj i ukras.

ALBERT THIBAUDET

Pisac »Fiziologije kritike« Albert Thibaudet (1874—1936), francuzki kritik, rodom je iz vinorodne francuzke pokrajine Bourgogne. U svojoj vanjštini sačuvao je do smrti izgled čovjeka, koji je vezan za rad na zemlji, a u govoru uviek mu se isticao naglasak njegova kraja. Svršio je nauke, da postane profesor. Službu je vršio na različitim srednjim školama u Francuzkoj. Od god. 1919. bio je lektor na švedskom sveučilištu, u Upsali. S toga mjesta, godine 1924., prieđe na sveučilište u Ženevi, kuda je bio pozvan da predaje francuzku književnost. Ondje je proboravio do svoje smrti. Umro je 1936. god. od bolesti raka.

Glavna su mu djela: La Poésie de Stephane Mallarmé; Trente ans de vie française: I. Les idées de Charles Maurras, II. La vie de Maurice Barrès, III. Le Bergsonisme; La campagne avec Thucydide; Gustave Flaubert; Les images de Grèce; La république des professeurs; l' Acropole; Amiel, ou la Part du Rêve; Physiologie de la critique (1930. god.); i Stendhal.

Osim ovoga, od god. 1912. surađivao je Thibaudet u književnom časopisu La Nouvelle Revue Française, u svojoj stalnoj rubrici: Réflexions. Tu je svakog mjeseca iznosio i razlagao kakvo zanimljivo pitanje, tako da su ta Razmišljanja pokazivala isto enciklopedijsko znanje kao i njegova glavna djela.

Nakon Thibaudetove smrti idući prvi broj spomenutog časopisa bio je čitav posvećen samo osobi toga njegova izabranog i vjernog suradnika. Taj broj, koji je obsežan kao kakova knjiga, izpunjen je člancima od pisaca slavnih ime-

na (među njima Paul Valéry, Henri Bergson, Paul Morand, André Maurois) kao i pisaca, koji su posebice bili vezani uz uglednog kritika Thibaudeta. Članci su razdieljeni u ove odjeljke: Thibaudet kao filozof i humanist; Thibaudet kao kritik; Thibaudet kao profesor i novinar; te Thibaudet kao čovjek.

Thibaudet je u prvom redu kritik. Ali je u osnovi toga kritika filozof. Zato je Ramon Fernandez (u istom broju N. R. F.) dobro rekao: Thibaudet je izgradio kritiku, koja nije dogmatička, jer se oslanja na intuiciju simpatije u živoj neprekidnosti i jer se očituje kao sviest »kontrastnih kosina« prirode u književnosti; u stvari, tako je malo dogmatična, da pače i ne smatra književnost kao neku posebnost, nego je utapa u sveobću struju.

Ova posljednja misao posebno se može zapaziti u Thibaudetovu djelu »Physiologie de la critique«. U njemu pisac razodkriva kritiku i osvjetljuje ju s različitih stajališta. Dakle, to nije kritika, koju pisac obrazlaže samo svojim posebnim mjerilom, nego dopušta, da ima i drugih mjerila, on ih razumije i nastoji ih opravdati. Thibaudet nam se čini — kaže malo dalje Ramon Fernandez — kao sjajan kritik povezivanja, kao duh, koji svakom prilikom misli na sve. U tome je pogledu ta knjiga posebna i neobično vriedna. U tome je i razlog, zbog kojega je objavljujemo na hrvatskom jeziku.

O samoj ličnosti kritičara Alberta Thibaudeta daje Paul Valéry ovu sažetu značajku: »Svaki čovjek, koji nešto vriedi, sistem je sretno sakupljenih opreka. Kod Thibaudeta tvrd naglasak, izgled dobrog vinogradara i starog vojnika, ljubav prema književnosti i veoma profinjeno osjećanje, Tukidid i slavna vina, Mallarmé i naše političko osoblje, Akropola, o kojoj je on pisao divnije nego itko drugi, i najfinije sladokustvo složili su se u jedan život, kojega poznavanje upravo očarava, koji je veoma dobar, veoma siguran, veoma jednostavan.«

TUMAČ

Str. 6 novine »Nouvelles de la république des lettres« (1684—1687) uređivao Bayle.
„ 7 knjige »Port-Royal« i »Lundis« napisao Sainte-Beuve.
„ 7 knjigu »Belles dames pendant la Fronde« napisao Victor Cousin.
„ 7 Paul Souday (1869—1929), francuzki književni kritik.
„ 8 La Harpe (1739—1803), francuzki književni povjestnik.
„ 9 Émile Faguet (1847—1916).
„ 10 Amiel (1821—1881), švicarski književnik.
„ 11 Sainte-Beuve (1804—1869).
„ 13 Courteline (1860—1929), francuzki književnik.
„ 13 Me Barbemolle, Courtelinova osoba.
„ 13 Brunetière (1849—1907).
„ 15 Jomini (1779—1869), francuzki Švicarac, general i vojnički pisac.
„ 17 Jules Lemaître (1853—1914).
„ 20 »Vieux livres«, pisac Jules Lemaître. Pravi je nadpis djelu: »En marge des vieux livres«.
„ 20 Joubert (1754—1824), francuzki moralist.
„ 20 barun Gondremarck, osoba iz Offenbachove operete »Parižki život«.
„ 22 Voiture, Benserade, Quinault, La Motte, Fontenelle, književnici iz 17. stoljeća.
„ 22 Teste, osoba, koju je stvorio Paul Valéry.
„ 23 Rivarol (1754—1801), francuzki književnik i moralist.
„ 23 Chênedollé (1769—1833), francuzki pjesnik.
„ 25 Pradon (1632—1698), osrednji pisac tragedija.
„ 25 Buloz (1803—1877), publicist i ravnatelj časopisa »Revue des Deux Mondes«.
„ 25 Pierre Leroux (1797—1871), francuzki filozof, publicist i političar.
„ 26 Jules Janin (1804—1874), dramski kritik i romanopisac.

Str. 26 »Mémoires du diable«, prvi roman u nastavcima, izlazio god. 1841. u Journal des Débats. Napisao ga Frédéric Soulié.
„ 26 de Bernard (1804—1850), francuzki romanopisac (Femme de quarante ans).
„ 26 Alphonse Karr (1808—1890), francuzki književnik.
„ 27 Segrais (1624—1701), francuzki pjesnik.
„ 27 Rabusson (1850—živi), francuzki romanopisac.
„ 27 Grenier, francuzki pisac iz 19. stoljeća.
„ 27 Edme Caro (1826—1887), francuzki filozof i moralist.
„ 30 »Teetet«, Platonov dialog o nauci.
„ 30 Trazimah, grčki retor i sofist.
„ 32 Théophile Gautier (1811—1872), francuzki pjesnik i romanopisac.
„ 32 Francisque Sarcey (1828—1899), francuzki dramski kritik.
„ 34 Saintsbury (1845—1933), englezki književnik.
„ 36 Saint-Simon (1675—1755), francuzki pisac.
„ 36 Dangeau (1638—1729), francuzki duhoviti dvorjanik i pisac djela »Mémoires«.
„ 38 Bersot (1816—1880), francuzki filozof i moralist.
„ 38 Saint-Amand (1797—1885), francuzki dramski pisac.
„ 38 abbé Dubos (1670—1742), francuzki arheolog i povjestnik. Naročito se iztiče njegovo djelo »Réflexions critiques sur la poésie et la peinture«.
„ 40 Lizija (oko 440.—328. pr. Kr.), atenski govornik.
„ 41 »Discours sur l' histoire universelle«, napisao Bossuet.
„ 42 Saint-Marc Girardin (1801—1873), francuzki kritik i političar.
„ 43 Maigron i Laborde-Milâa, francuzki kritičari s kraja 19. stoljeća.
„ 44 Yonville l'Abbaye, mjesto u romanu »Madame Bovary«.
„ 44 Homais, osoba iz romana »Madame Bovary«.
„ 46 »Počnimo odmah brati ruže života«, Ronsardov stih.
„ 48 Paul Hervieu (1857—1915), pisac romana i drama.
„ 50 Brillat-Savarin (1755—1826), francuzki gastronom, duhovit epikurejac, pisac djela »Fiziologija ukusa«.
„ 51 Gorenflot, tip, koji je stvorio A. Dumas-père. To je redovnik, ugojena tiela i težka duha, izjelica, pijanica, kukavica, i kojemu se ruga lukavi Chicot.
„ 53 Abélard (1079—1142), francuzki teolog i skolastički filozof (»Abélard et Heloïse«).
„ 53 Gaultier-Garguille (1574—1634), francuzki komičar; igrao je lakrdije u Hôtelu de Bourgogne.
„ 53 Mangin (1852—živi), francuzki botanik.
„ 53 »Discours sur la méthode«, autor je Descartes.

Str. 53 »Discours sur les révolutions du globe«, autor je Buffon.
„ 56 Victor Giraud (1868—živi), francuzki kritik.
„ 56 Edouard Rod (1857—1910), švicarski pisac psiholožkih romana.
„ 57 Madame de Ségur (1799—1874), francuzka književnica, pisala je mnogo odgojnih knjiga za mladež.
„ 57 Henri Lasserre (1826—1900), francuzki književnik, pisac djela »Notre-Dame-de-Lourdes«.
„ 59 Vallès (1832—1885), francuzki književnik i revolucionar.
„ 59 Campistron (1656—1723), pisac tragedija, nasljedovatelj Racina.
„ 60 stihovi: »Treba se bojati mojega...« iz Racinove drame »Atalija«.
„ 61 »Evolution des genres«, autor Brunetière.
„ 63 abbé Morellet († 1814), suradnik Enciklopedije.
„ 64 »Défense et illustration«, autor Du Bellay (16. stoljeće).
„ 65 »Réflexions sur Longin«, autor Boileau.
„ 65 Richard Simon (1638—1712), francuzki ekseget.
„ 67 Nicollet (1786—1843), francuzki astronom.
„ 68 Rollin (1661—1741), francuzki humanist i historik.
„ 69 Eumej, osoba iz Odiseje.
„ 69 »Clélie«, roman (1656), autorica Mlle de Scudéry.
„ 69 »Cléopatre«, roman (1647), autor La Calprenède.
„ 70 »Marius l' Epicurien«, poviestni roman, autor je Walter Pater (1839—1894), englezki književnik.
„ 75 Moreri, autor velikog rječnika »Dictionnaire historique«, s kraja 17. stoljeća.
„ 75 Mascarille, glavna mužka osoba iz Molièrove komedije »Kaćiperke«.
„ 76 »I taj crni broj trinaest ostao je zastrašujući!«, autor Hugo.
„ 76 »Tornjevi s Notre-Dame bijahu H njegova imena!«, autor Vacquerie (1819—1895), književnik romantičke škole.
„ 83 »Cours familier de littérature«, autor Lamartine.
„ 83 »Mireille«, autor Mistral.
„ 84 Alkinoj, kralj iz Odiseje.
„ 85 Perrin Dandin, osoba iz Racinove komedije »Les Plaideurs«.
„ 86 božica Temida, božica pravde.
„ 90 Villiers de l' Isle-Adam (1840—1889), francuzki književnik.
„ 91 »Porteuse de pain«, popularan roman iz 19. stoljeća.

Str. 91 »Education sentimentale«, roman, autor Gustave Flaubert.
„ 92 Béranger (1780—1857), francuzki chansonier.
„ 92 Roumanille (1818—1891), provençalski pjesnik i pisac.
„ 92 Rollinat (1846—1903), francuzki pjesnik.
„ 96 Stuart Mill (1806—1873), englezki ekonomist, publicist i filozof.
„ 97 »Thaïs«, roman, autor Anatole France.
„ 101 načelnik Bordeauxa, Montaigne.
„ 102 Lalagé, jedna od Horacijevih ljubavi.
„ 103 Payen (1800—1870), francuzki liečnik i književnik.
„ 103 Coste (1668—1747), francuzki pisac.
„ 104 Launois (1602—1678), francuzki kanonist i kritik, nazvan Denicheur de Saints.
„ 110 gospodin Josse (zlatar), osoba iz Molièrove komedije »Amour médecin«.
„ 113 Moustiers, od 1660. god. do 18. st. na glasu tvornica faïansa.
„ 114 »Cité de Dieu«, autor sv. Augustin.
„ 115 Seillère (1866.—živi), francuzki pisac.
„ 115 »Port-Tarascon«, djelo Alphonsa Daudeta.
„ 117 »Entretien avec M. de Saci«, autor Pascal.
„ 120 Vinet (1797—1847), švicarski književnik i protestantski teolog.
„ 120 Scherer (1815—1889), francuzki publicist i kritik.
„ 124 Taine (1828—1893).
„ 125 »Onuphre«, autor La Bruyère.
„ 129 »Journal des Goncourt«, autori braća Goncourt, Jules (1830—1870) i Edmond (1822—1896).
„ 133 Diotim, grčki filozof.
„ 135 »Amadis«, španjolski roman (1540), preveo na francuzki Herberay des Essarts.
„ 135 »Virgile travesti«, autor Scarron (1610—1660), francuzki književnik.
„ 137 Zoïlo (Zoil, u 4. st. pr. Kr.), kritik, koji je bio zavidan Homeru. To je ime ostalo sinonim za zlobna i subjektivna kritika; njemu se suprotstavlja Aristarh, kritik strog, ali pronicav i pravedan.
„ 140 Iksion, tesalijski junak, kojemu je Jupiter dodielio azil na Olimpu. Pošto se ogriešio prema Junoni, poglavica ga je bogova bacio u pakao i osudio, da bude privezan za plameni kotač, koji mora tjerati vječno.

SADRŽAJ

